UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 01498780 4

UNIV. OF
TORONTO
LIBRARY

Digitized by the Internet Archive
in 2011 with funding from
University of Toronto

http://www.archive.org/details/latragediaitalia00ligu

LI.H
L7276t

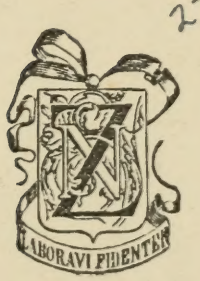
EMILIO LIGUORI

LA TRAGEDIA ITALIANA

DA I PRIMI TENTATIVI

A L'ORAZIA DELL'ARETINO

249240
27/11/30



BOLOGNA
DITTA NICOLA ZANICHELLI
1905

PROPRIETÀ LETTERARIA

Cagli - Premiato Stabilimento Cromo-Tipografico Balloni.

III

A LA MEMORIA DI MIO PADRE

A LA CANIZIE SANTA DI MIA MADRE

AL CUORE DELLE MIE SORELLE

PREFAZIONE

Certo nessuno vorrà sostenere che chi muove i primi passi nella via della scienza sia sempre guidato da quella salutare ed ampia concezione dei rapporti, per cui il lavoro è conscio della propria essenza e della propria finalità; ciò avviene anzi ben di rado. Ma ben di rado avviene anche per contrario che il giovane nel suo primo tentativo di produzione sia guidato da motivi di interesse pratico e materiale.

VITTORIO PUNTONI.

(*Dal discorso per l'assegnazione dei premi Vittorio Emanuele II* - Bologna, R. Università, 9 gennaio 1904).

Esce soltanto ora per le stampe, cotesto mio studio già da tempo compiuto (1). Metodo e conclusione sono rimasti gli stessi; volli tuttavia mutare l'economia di qualche parte: qua sfrondai, là aggiunsi, più di un capitolo rifeci da capo. Tenni costantemente l'occhio a la nuova bibliografia dell'argomento: solo mi spiacque di aver avuto notizia di due egregi studi recenti, (2) quando, già di molto avviata la stampa di questo mio, non potevo più profittarne.

(1) Cfr. L'*Università italiana*, 27 luglio 1905 - fascicolo dedicato a GIOSUÈ CARDUCCI, pag. 19.

(2) EMILIO BERTANA, *La tragedia* - Milano, Vallardi (sono usciti i primi fascicoli). — FERDINANDO NERI, *La tragedia italiana del Cinquecento* - Firenze 1904.

*
* *

La prima metà del secolo XVI rappresenta nella storia della tragedia italiana, un periodo di ricerca e di preparazione. Fra le tragedie di questo tempo ne ho scelte dodici, lasciando traduzioni e ampliamenti di tragedie greche, perchè privi di particolari caratteri in confronto a le tragedie di argomento originale. Avrei anche lasciato il *Lautrecho* che non è tragedia nemmeno nell'intenzione dell'autore, se la bizzarria del poemetto non mi avesse indotto a trattarne in appendice.

Delle nove tragedie del Giraldi ho creduto opportuno presentarne tre sole, (1) *Orbecche, Cleopatra, Epizia* come quelle che rappresentano i tre tipi del teatro giraldiano: Tragedia a triste fine, tragedia storica, tragedia a lieto fine. Io che nell'opera del Giraldi non so vedere nulla che precorra, come alcuno ha voluto, il teatro moderno, ho scelto la *Cleopatra* invece della *Didone* e l'*Epizia* invece dell'*Altile* e dell'*Arrenopia,* perchè, tutte uguali per deficienza d'arte, quelle due permettono almeno di vedere *come* altri trattasse i medesimi soggetti. Non dunque confronti tra lo Shakespeare e il Giraldi, nè più innanzi tra il Corneille e l'Aretino: volli soltanto che i due tragici stranieri mi giovassero a studiare un po' meglio gli autori italiani.

---

(1) L'opera tragica del GIRALDI, cominciata nel 1541, si estende fin dopo il 1562, ma la sua importanza rientra nella prima metà del secolo.

Rispetto a l'analisi delle singole tragedie cercai che l'esposizione degli argomenti desse, per così dire, la fisionomia della tragedia, seguendola parte per parte nella varia disposizione delle scene; e se i riassunti sono un po' gravi a leggersi o appaiono slegati, questo volli far di proposito perchè riflettessero la gravità o lo slegamento dell'opera riassunta.

Ricordo finalmente che di certi caratteri comuni a tutte le tragedie, ho discorso una volta sola nell'epilogo.

CAPITOLO I.

Antonio Tebaldeo? - *Orphei Tragoedia*

(1486 ..... 1500).

Che Antonio Tebaldeo sia veramente l'autore della *Orphei Tragoedia*, è cosa tutt'altro che certa. Non entrerò io nella lunga e dibattuta questione, contentandomi di ripetere qui ciò che altri ha già luminosamente mostrato: essere l'*Orphei Tragoedia* un rimaneggiamento della *Fabula d'Orfeo* « per servire alle feste drammatiche della corte di Ferrara (1) », fatto non dal Poliziano medesimo (2), ma da altro poeta della corte degli Este, il quale potrebbe essere Antonio Tebaldeo (3). Riconosciuta pertanto la stretta affinità dei due lavori drammatici, non si potrà convenientemente

---

(1) *Le stanze, l'Orfeo e le Rime* di Messer **Angelo Ambrogini Poliziano**, per cura di G. Carducci - Firenze, 1863, pag. CLXIII.

(2) Isidoro del Lungo, *Florentia - Uomini e cose del Quattrocento*, Firenze, 1897 - pagg. 349 e 347.

(3) Primo ad attribuire l'*Orphei Tragoedia* al Tebaldeo fu il Follini nell'illustrazione del cod. VII, 342 magliabech. dove trovasi tra le rime di quel poeta. Ma questa, *da sola*, non è prova sufficiente.

studiare e intendere la *Tragoedia* senza esaminare parallelamente la *Fabula*. La quale, rappresentata la prima volta in Mantova nel luglio 1471 (1), fu stampata la prima volta a Bologna il 1494 presso Platone De Benedetti in *Cose volgare del Poliziano*, preceduta dalla lettera di Angelo Poliziano a messer Carlo Canale (2). La data della *Orphei Tragoedia* è ancor più dubbia dell'autore: il Cappelli (3) la volle posteriore al 1494, anno della morte del Poliziano; il Carducci (4) la credè composta intorno al 1486, in quel tempo di fervore nella corte ferrarese per le classiche rappresentazioni; il Del Lungo (5) infine, su troppo poco solido fondamento come egli stesso confessa, si ingegnò di riferirla al febbraio - il 10 - del 1490, nell'occasione delle nozze di Isabella d'Este con Francesco Gonzaga. La prima stampa di questo Orfeo, curata come è notissimo dal padre Ireneo Affò, fu fatta in Venezia l'anno 1776 presso Giovanni Vitto.

Riassunto. (6)

LA FABULA D'ORFEO (7)	ORPHEI TRAGOEDIA.
Mercurio annunzia la *festa*:	

" Silenzio. Udite. Aristeo, pastore figlio di Apollo, si innamorò ardentemente di Euridice, moglie di Orfeo, la quale, inseguita un giorno

(1) Del Lungo, *Florentia* - pag. 320.

(2) G. Carducci, *Le stanze, l'Orfeo* ecc. - pag. LXXXII.

(3) *Le rime* di Ant. Cammelli a cura di A. Cappelli e S. Ferrari - Livorno 1884 - pag. XXVIII.

(4) *Le stanze, l'Orfeo* ecc. pag. LXVII.

(5) *Florentia*, pag. 348 n.

(6) La *fabula* e la *tragoedia* presentano varietà di interi versi, ma qui non si notano, salvo che non ne sia mutato il senso, perchè non è il luogo.

(7) Le vecchie stampe la intitolano *la Festa di Orfeo*. V. *Florentia*, pag. 337.

da lui, fu morsa da un serpe, e morì. Orfeo col canto la tolse da l' inferno, ma non avendo osservata la legge prescrittagli, Euridice gli fu tolta di nuovo; allora disperato non volendo più amar donne fu da le donne ucciso ,,.

Frattanto uno dei pastori schiavoni (traci) che son venuti empiendo la scena, addita Mercurio ai compagni rallegrandosi della presenza del dio:

Stite tenta bragata; bono argurio
Chè di cievol in terra vien Marchurio (1).

" Stia ognuno intento ai cinque atti; questo è l'argomento ,,.

ACTUS PRIMUS
PASTORICUS.

Mopso, pastore vecchio, va cercando un vitellino smarrito, e ne chiede ad Aristeo, pastor giovine. Questi manda Tirsi a veder dietro il monte dove ha inteso mugghiare, e trattiene Mopso per dirgli il suo ardentissimo amore per una fanciulla che ha visto con un giovine amante. Mopso consiglia l'amico a soffocare presto quel fuoco, altrimenti non avrà più pace; ma Aristeo non vuol cessar di amare, e facendosi accompagnare con la zampogna da Mopso, intuona un suo canto in onore della bella ninfa:

Udite selve mie dolci parole
Poi che la bella ninfa udir non vole.

Mopso loda la virtù poetica di Aristeo: " Se la ninfa lo ha udito presto verrà ,,. Ma ecco Tirsi che giunge; ha ritrovato il vitello, e ha lungamente mirato una gentil donzella, bellissima, che coglie fiori e canta. Aristeo imagina che sia la sua ninfa e fugge subito per seguirla. Tirsi invitato da Mopso a tentar di rimuovere il padrone da quell'amore, non acconsente: a lui servo conviene ubbidire, non comandare.

ACTUS SECUNDUS
NYMPHAS HABET.

Appare Aristeo che insegue la fanciulla dicendole il suo amore. Ma ella fugge sempre.

---

(1) Così legge il Del Lungo. (V. *Florentia*, pag. 326), e aggiunge: « Il qual distico, così goffo e contraffatto chi sa che non sonasse veramente su la bocca di qualche servitore o cortigiano schiavone, che del suo barbaro italiano, desse, come di tant'altre cose si dà nelle corti, spettacolo a' padroni! ».

Ripara *dentro la selva, dove punta dal serpe grida; e simile Aristeo.*

Una Driade annunzia alle compagne la morte di Euridice: una serpe l'ha morsa in un piede. Le Driadi piangono esaltando in coro le virtù della defunta.

Orfeo comparisce sul monte con la lira e canta:

Una di esse vede Orfeo apparire sul monte con la lira e corre a dargli la triste novella.

ACTUS TERTIUS
HEROICUS.

Orfeo canta:

O meos longum modulata lusus
Quos amor primam docuit iuventam,
Flecte nunc mecum numeros novumque
Dic, lyra, carmen (1).

Musa, triumphales titulos et gesta canamus
Herculis, et forti monstra subacta manu;
Ut timidae matri pressos ostenderit angues
Intrepidusque fero riserit ore puer.

Poi un pastore gli reca la novella della morte di Euridice:

La Driade gli annuncia che mentre Euridice fuggiva inseguita da Aristeo, fu morsa in un piede da un serpente sì velenoso, che tosto le tolse la vita.

Il satiro Mnesillo, che vede Orfeo partirsi dolente senza dir parola, lo segue: vuole udire il suo lamento e vedere se i monti si commuovano.

Orfeo piange e si dispera; una sola speranza gli resta: scenderà a l'inferno ove confida che la sua cetra saprà rendere pietosa la morte, sì come ha mosso le pietre e ammansato le tigri.

Mnesillo ne dubita, e prevede che Orfeo, sceso là giù, non farà più ritorno.

---

(1) Questi soli e non altri furono i vv. cantati dal Baccio nella Rappresentazione; de' quali medesimi il poeta fece, pochi giorni appresso, duranti ancora le feste in Gonzaga, la prima strofe d'un'ode saffica in onore del cardinale Mantovano, mentre intorno si andava buccinando che il nuovo papa sarebbe il card. Francesco. v. *Florentia*, pagg. 331, 338-40.

ACTUS QUARTUS
NEGROMANTICUS.

Orfeo davanti le porte d'inferno, chiede pietà agli spiriti infernali, prega Cerbero e le Furie che posino il loro furore: quando sapranno i suoi mali piangeranno con lui che viene per implorare o grazia o morte: si aprano dunque le porte ferrate. Plutone chiede chi sia costui che ha mossa la porta e che ha fatto cessare i lamenti dei dannati.

Minos teme un inganno e mette in guardia Plutone.

Proserpina intenerita dal bel canto, invita Plutone a posarsi e ad ascoltare.

Orfeo implora che si oda la cagione dei suoi lamenti: " egli non viene per legar Cerbero, ma per riavere la sua donna; una serpe gliel' ha tolta, essi gliela rendano, che quando verrà suo tempo ella tornerà a loro. Se gliel' hanno a negare, diano anche a lui la morte ,,. Proserpina commossa implora grazia da Plutone: tutto l' inferno piange, piange anche la Morte. Plutone concede libera Euridice, purchè Orfeo non si volga a lei, finchè non sia pervenuta fra i vivi. Orfeo lieto si avvia fuori cantando due distici di Ovidio *accomodati al proposito* e cantando si volge a guardare Euridice. Subito ella gli è a forza strappata.

Orfeo la insegue imprecando e vorrebbe passar nuovamente la soglia fatale, ma *una Furia se gli oppone.*

Orfeo vorrebbe scusare lo sguardo affettuoso e tornare a chieder mercè, ma Tesifone risolutamente si oppone.

ACTUS ULTIMUS
BACCHANALIS.

Orfeo si lamenta disperato, " non sa qual canto miserabile possa uguagliare il suo dolore; sarà sconsolato finchè avrà vita, nè amerà più donna alcuna, poichè la sorte gli è stata sì crudele, ed è morta colei ch'ebbe il suo cuore. Ben infelice è colui che per donna si dolga o a donna creda: sono le donne più leggiere delle foglie al vento e più volubili delle onde.

I maritati facciano divorzio; ognuno fugga le donne ,,. « E mormorando lascive istorie di Giove e Ganimede, di Febo e Giacinto, di Ercole e Ila, segue lentamente sua via (1) ».

La scena s'empie di Menadi; una invoca le sorelle per dare tutte insieme morte a Orfeo: " Eccolo là lo sprezzatore di donne. Addosso! ,,.

Poco dopo la stessa *con la testa d'Orfeo* torna in scena e racconta che hanno fatto Orfeo a brani nel bosco offrendolo a Bacco. Le Menadi briache cantano in coro il baccanale.

Metrica.

I metri prevalenti nell'uno e nell'altro Orfeo sono l'ottava e la terza rima: per altro l'ottava con frequente intonazione di strambotto predomina nella *fabula* [si noti una comune ottava in endecasillabi sdruccioli dove Mopso loda la virtù poetica di Aristeo]; la terzina invece, sopra tutto per le aggiunte del secondo atto, è più largamente usata nella *tragoedia*.

I due Orfei hanno comune la ballata di Aristeo « balzante nuda e agile su la scena accompagnata dal suono degl'istrumenti musicali »; il madrigale « che nel metro ineguale dell'epodo ripercuote l'ansia affannosa di Aristeo dietro Euridice fuggente »; la strofetta di Euridice strappata a forza da Orfeo; e la ballata finale delle Menadi composta della ripresa di due versi, e di quattro stanze di sei, tutti ottonari: è uno « strepito bacchico i cui

(1) Del Lungo, *Florentia* - pag. 335.

ultimi versi imitano in modo meraviglioso la spossatezza e l'estremo languore di un'orgia (1) ».

La *tragoedia* sostituisce spesso a quelli della *fabula* altri metri. Senza tener conto di certi gruppetti di versi non riuniti in forme metriche determinate, i quali nella *tragoedia* sono mutati in altri gruppetti, pure irregolari, ma diversi dai primi, la *tragoedia* a ciascuna delle due ottave di Plutone e di Minos sostituisce quattro terzetti di endecasillabi e settenari; alle due ottave di Proserpina e di Plutone, due madrigali; all'ottava della baccante, dodici versi endecasillabi e settenari bizzarramente rimati in modo che gli ultimi sei ripetono in senso inverso le medesime parole in desinenza dei primi:

O, o, oè sorelle!
Ecco costui che l'amor nostro sprezza!
Oè diamogli morte.

Tu piglia il tirso; tu quel tronco spezza;
La nebride giù getta e quella pelle:
Facciam che pena il scelerato porte.

Convien che il scelerato pena porte:
Alle man nostre lascerà la pelle
Spezzata come il fabbro il cribro spezza:
Non camperà da morte,
Poi che le donne tutte quante sprezza.
A dosso, oè, sorelle!

Di più Orfeo, che nella *fabula* canta su la lira in lingua latina un tetrastico saffico [V. n. (1) pag. 4], nella *tragoedia* canta un tetrastico elegiaco.

Finalmente la *tragoedia* aggiunge (oltre le terzine alle quali ho già accennato) su la fine dell'atto secondo, una

(1) Del Lungo, *Florentia* - pagg. 327, 330, 337.

ballata, cantata dalle Driadi, composta di tre stanze di nove versi endecasillabi e settenari, con ripresa di quattro; e nell'atto terzo due madrigali detti dal satiro Mnesillo.

Fonte.

Il mito d'Orfeo fu narrato da Virgilio nel IV dei *Georgica* vv. 453-527, e da Ovidio nel X e XI delle Metamorfosi vv. 1-85 e 1-66. Il Poliziano seguì l'uno e l'altro autore latino, e in ispecie Virgilio per Euridice, Ovidio per Orfeo; ma in lui « l'imitazione non inceppò mai il libero fluire del verso italiano (1) ».

Il Tebaldeo, rimettendo le mani nell'Orfeo del Poliziano per dargli forma drammaticamente più classica [V. pag. 12] ebbe bisogno di far qualche aggiunta; e, preso senz'altro il IV dei *Georgica*, da alcuni versi tralasciati dal Poliziano, trasse, ampliando e aggiungendo, il di più per la *tragoedia*.

Dai versi:

> Illa quidem, dum te fugeret per flumina praeceps,
> Immanem ante pedes hydrum, moritura puella,
> Servantem ripas alta non vidit in herba.
> At *chorus aequalis Dryadum clamore supremos*
> *Implerunt montis: flerunt Rhodopeïae arces,*
> *Altaque Pangaea,* et Rhesi Mavortia Tellus,
> Atque Getae, *atque Hebrus* et Actias Orithyia.
> Ipse cava solans aegrum testudine amorem,
> Te, dulcis coniux, te *solo in litore* secum,
> Te veniente die, te decedente canebat
>
> (Georg, IV, 457-466)

---

(1) Vittorio Rossi, *Il Quattrocento* - pag. 257.

il Tebaldeo ha tratto il motivo per il coro delle Driadi, mancante nell'Orfeo del Poliziano, e per il primo dei due madrigali di Mnesillo. Per necessità scenica poi, ha dovuto far narrare da una Driade alle compagne, ciò che novamente la medesima Driade narrerá poco dopo ad Orfeo.

UNA DRIADE

Annunzio di lamento e di dolore,
Care sorelle, la mia voce apporta,
Che a pena ardisce a ricontarlo il core.
Euridice la ninfa al fiume è morta:
L'erbe languono intorno a capo chino,
E l'acqua al mormorar si disconforta.
Abbandonato ha il spirto peregrino
Quel bell'albergo, e lei giace distesa
Come bianco ligustro o fior di spino.
La cagion poscia ho di sua morte intesa
Che una serpe la morse al pie' nel dito.
Onde il danno spietato sì mi pesa,
Che tutte meco a lagrimar v'invito.

CORO DELLE DRIADI

L'aria di pianti s'oda risuonare,
Che d'ogni luce è priva:
E al nostro lagrimare
Crescano i fiumi al colmo della riva.
Tolto ha morte del cielo il suo splendore,
Oscurità è ogni stella:
Con Euridice bella
Colto ha la morte delle ninfe il fiore.
Or pianga nosco Amore:
Piangete selve e fonti;
Piangete, monti: e tu pianta novella,
Sotto a cui giacque morta la donzella,
Piega le fronde al tristo lamentare.
L'aria di pianti s'oda risuonare
. . . . . .

vv. 137-163.

MNESILLO

Vedi come dolente
Si parte quel tapino
E non risponde per dolor parola.
In qualche ripa sola
E lontan dalla gente,
Si loderà del suo crudo destino.
Seguir lo voglio per veder la prova
Se al suo lamento il monte si commova.

vv. 209-216.

Personaggi.

Nella *fabula* e nella *tragoedia* è conservata l'antica sapienza del mito: Orfeo, il poeta dal dolcissimo canto, che ammansa le tigri e muove le pietre, simbolo eterno dell'arte; Euridice, la ninfa amore dei pastori, fantasma di bellezza incorruttibile; Tesifone, la Furia (il *portitor* dei due poeti latini) imagine della realità folgorante col vero l'illuso nella vittoria; il Baccanale, dove Orfeo è ucciso perchè se n'è allontanato, simbolo del consorzio umano dal quale si separa l'uomo grande d'ingegno e di sventura.

Si aggiunga Mnesillo, il satiro della *tragoedia*, « nè uomo, nè bruto, che ammirando in principio lo ingegno e rinnegandolo poi, perchè nol può seguitare, rappresenta il volgo degli uomini (1) ».

Ma altri personaggi hanno parte nei due drammi; pastori nella *fabula*, pastori e Driadi nella *tragoedia*. I pastori

---

(1) Tali significazioni simboliche ho tolte da l'edizione curata dal Carducci, pagg. LXIII e 'IV.

erano necessari per preparare la discesa di Orfeo all'inferno, giacchè sarebbe riuscito monco e quasi incomprensibile cominciare il dramma col crudo annunzio della morte di Euridice punta da una serpe mentre fuggiva l'innamorato Aristeo, senza che nulla sapessimo di Aristeo. Non così le Driadi, le quali per altra ragione, cui già ho accennato trattando della fonte, furono introdotte nella *tragoedia*.

Aristeo che con le sue risposte malinconiche e ferme ha in sè qualche cosa di fatale (1)

. . . . . Mopso, tu parli queste cose a' venti . . . . .
. . . . . Aristeo ama e disamar non vuole . . . . .
. . . . . O mi convien questo giorno morire
o provar quanta forza avrà 'l mio fato . . . . ;

Mopso il pastore vecchio e assennato; Tirsi il servo ognora ubbidiente; formano quella parte preparatoria della *fabula* che nella *tragoedia* è detta *actus pastoricus*, e che altro non è se non un'egloga polimetra piena di richiami e di ricordi della bucolica classica (2).

Il secondo atto della *tragoedia*, con la Driade annunziatrice della morte della Ninfa e con il coro delle compagne piangenti, non è che una continuazione dell'egloga, o meglio un'aggiunta all'egloga della quale riprende anche il metro principale interrotto, la terzina.

Si noti infine che laddove nella *fabula* il prologo è messo in bocca a Mercurio, nella *tragedia* non si sa chi lo faccia. Il coro delle Driadi e quello delle Menadi non han nulla di comune col coro classico dei latini e dei greci.

(1) Del Lungo, *Florentia* - pag. 327.

(2) Vedili nelle note dell'Affò e del Nannucci nell'edizione curata dal Carducci.

Imitazione drammatica.

La *Fabula di Orfeo* non è altro che una *Rappresentazione* nella quale al soggetto sacro è sostituito un soggetto classico profano. E che sia una *Rappresentazione* e nient'altro, lo dimostra l'Annunciazione, sebbene fatta non da l'Angelo, ma da Mercurio, l'ἄγγελος di Giove; il metro, in gran parte l'ottava; la nessuna divisione in atti, quindi la distribuzione della scena in due parti, la Tracia e l'Inferno, quindi la mancanza dell'unità di luogo. La *Fabula d'Orfeo* più che opera drammatica è opera lirica; di più « nelle brevi scene a dialogo, l'azione è più spesso narrata che rappresentata, e se manca di quello svolgersi meccanico sotto gli occhi degli spettatori, proprio delle Sacre Rappresentazioni, ciò è dovuto unicamente a la esilità della favola (1) ». Se sia più vicina a la tragedia che a la favola pastorale o al melodramma è difficile determinare, essendo nel medesimo tempo tragedia « per l'argomento patetico e per la catastrofe », favola pastorale « per la parte che v' hanno i pastori », melodramma « per la canzona d'Aristeo e il coro delle Baccanti (2) ».

La *Fabula d' Orfeo* ha popolare la forma (3), classico il contenuto. La *Orfei tragedia*, al contenuto classico aggiunge forma classica. Il che appunto il Tebaldeo si propose di conseguire (4), anzi tutto con la divisione della *fabula* polizianesca in cinque atti, sì come era la divisione

(1) Vitt. Rossi, *Il Quattrocento* - pag. 256.

(2) Carducci, *Le Stanze, l'Orfeo* ecc. - pag. LXIII.

(3) Intendo sempre parlare di forma drammatica, di veste drammatica non di stile.

(4) Rossi, *Il Quattrocento* - pag. 381.

del teatro classico latino allora trionfante a la corte ferrarese; poi con la eliminazione di quante più ottave potè, sostituendole con altri metri, che se erano popolari in sè, cessavano di esserlo quando fossero usati per metri drammatici; inoltre sostituendo all'annunciazione di Mercurio, il prologo alla maniera latina. Per mettere insieme i cinque atti voluti, dovette di necessità aumentare la scarsa materia della *fabula* [V. fonte]; e così fu aggiunto un coro, quello delle Driadi, e un personaggio, Mnesillo. E una volta messe le mani nella *fabula*, veniva naturalmente l'idea di darle una generale ripulitura e di togliere « qualche sconvenienza che troppo saltava agli occhi (1) ». Nella sostanza, nell'essenza, il rimaneggiamento del Tebaldeo, come opera drammatica ha i medesimi difetti notati per l'Orfeo del Poliziano, nè con la divisione in atti si è più accostato alla tragedia di quello che si sia avvicinato alla favola pastorale o al melodramma col nuovo coro di Driadi.

Ma se il contenuto è rimasto più o meno sempre quello, la forma popolare all'incontro, fu sostituita per più rispetti da una forma classicheggiante. E poichè in questa veste l'opera bisognava pur battezzarla o commedia o tragedia, si capisce che il nome di commedia non poteva adattarsi a quella storia patetica e di triste fine.

Così avvenne che la *Fabula di Orfeo* si mutasse nella *Orphei tragoedia.*

---

(1) Carducci, *L'Orfeo, le Stanze* ecc. - pag. LXIV.

CAPITOLO II.

Antonio Cammelli il Pistoia

Filostrato e Panfila.

(1499).

La tragedia del Pistoia conosciuta anche col nome di *Demetrio re di Tebe* (1) fu rappresentata la prima volta in Ferrara nella quaresima del 1499 (2); stampata la prima volta a Padova nel 1508 e riprodotta ivi lo stesso anno dallo stesso stampatore Manfredo Bona da Monferrato (3).

Riassunto.

Seneca viene dall'inferno per dire agli spettatori l'argomento della tragedia.

ATTO I.

Demetrio, re di Tebe, parla della morte, con la figliuola Panfila, vedova di un figlio del Duca d'Atene e ora convivente col padre. La

(1) D'Ancona, *Origini del teatro italiano* – 1877 - II, pag. 241 n.; e *Rime* di Ant. Cammelli per cura di A. Cappelli e S. Ferrari - Livorno, 1884 - Prefaz. pag. XVI.

(2) *Rime* di Ant. Cammelli - Ediz. cit. - pag. XLVI; e D'Ancona, *Origini* - 1891 - II, pag. 376.

(3) D'Ancona, *Origini* - II, pag. 376 n.

dono e soggiunto che sepolcro meno ricco non conveniva a quel cuore per cui ella abbandona la vita, ordina che siano portati i suoi ringraziamenti al padre. Manda poi Filada, sua ancella, a prenderle un certo vasetto. Demetrio, da ciò che gli riferisce un'altra ancella, presentendo la morte della figlia, si dispera e si pente. Giunge Panfila, chiede di essere sepolta vicino a Filostrato e muore. Pandero per consolare il padre ricorda altre donne, Tisbe, Filis, Ero, Dido, che si uccisero per amore, e mentre si avvia a preparare la sepoltura, secondo il volere della suicida, raccomanda ai padri di aver cura delle figlie e invita gli spettatori a battere le mani se hanno gustata la tragedia.

Metrica.

I cinque atti del *Filostrato e Panfila* sono tutti, eccetto i cori, in terza rima; notevole il racconto del supplizio di Filostrato dove le nove terzine sono composte di endecasillabi sdruccioli:

> Ecco, o re, il cor del tuo servo caldissimo,
> qual da per lui con le sue mani avolsesi
> el drappo al collo, placato e mitissimo ecc. ecc.
>
> Ed. Cappelli-Ferrari pp. 338-39.

La terza rima, se era usata scarsamente nelle sacre rappresentazioni, che si attennero quasi sempre all'ottava, e nel teatro originale profano dove appare nell'*Orfeo* (1471) e nel *Cefalo* (1487) (ma tramezzata con altri metri), era largamente usata nei volgarizzamenti di commedie latine, quali ad es. l'*Amphitruo* tradotto da Pandolfo Collenuccio, e la *Casina* e la *Mostellaria* tradotte da Girolamo Berardi.

Per quale ragione il Pistoia adottasse sì fatto metro per tutta la sua tragedia, mi sembra non difficile determinare quando si pensi all'esempio offertogli dai coetanei

volgarizzatori. Che importa se il Collenuccio e il Berardi e gli altri volgarizzavano commedie e non tragedie?; al Pistoia che di proposito voleva fare opera drammatica classicheggiante (V. pag. 24) la terzina si offriva spontanea, (1) tanto più che nella sua qualità di metro non popolare poteva parer quanto mai conveniente alla tragedia, cioè alla più nobile delle forme drammatiche.

La forma metrica dei quattro cori alla fine dei primi quattro atti è la ballata, tutta di ottonari con ripresa di quattro versi e stanza di sei.

Fonte.

Il Pistoia ha tratto l'argomento per la sua tragedia dal Decameron, Giorn. IV, nov. 1ª: « *Tancredi prenze di Salerno uccide l'amante della figliuola, e mandale il cuore in una coppa d'oro: la quale messa sopr'esso acqua avvelenata, quella si bee, e così muore* ». La medesima novella aveva già avuto singolare fortuna: passò quasi subito in una nuova narrazione creduta a torto anteriore al Boccaccio, fu tradotta in latino da Leonardo Bruni, in distici latini da Filippo Beroaldo, in rima italiana da Francesco Accolti e da Annibale Guasco. Nè la sua fortuna si fermò al Pistoia, chè ben quattro tragedie trassero in seguito argomento da lei (2).

---

(1) Anche il Boiardo l'aveva usata nel suo *Timone* dedotto da un dialogo lucianeo.

(2) Silvano Razzi (1569), Ottaviano Asinari (1588), Pomponio Torelli (1598), Ridolfo Campeggi (1614) ..... V. *Renier*: Del Pistoia - in *Riv. Stor. Mantovana* - I, a. 1885, pag. 83 e segg.

Pur modificandone solo in particolari di lieve importanza la trama, il Pistoia ha orribilmente sconciata la sovrana bellezza della novella, e non è a dire quali turpi versi traducano quasi letteralmente quella « nobile prosa ». Le parlate di Tancredi a Guiscardo e a Gismonda; di Gismonda a Tancredi e al famigliare che le reca il cuore dell'amante nella coppa d'oro, e di nuovo a Tancredi prima di morire - circa due terzi della novella - sono parola per parola costrette nelle « bolse e sfiancate » terzine del quarto e quinto atto. Basti qualche esempio:

Da la novella:

..... Ghismonda non come dolente femina o ripresa del suo fallo, ma come non curante e valorosa, con asciutto viso et aperto e da niuna parte turbato così al padre disse: Tancredi, nè a negare nè a pregare son disposta, per ciò che nè l'un mi varrebbe, nè l'altro voglio che mi vaglia, et oltre a ciò in niuno atto intendo di rendermi benivola la tua mansuetudine e 'l tuo amore: ma il ver confessando, prima con vere ragioni difender la fama mia, e poi con fatti fortissimamente seguire la grandezza dell'animo mio. Egli è il vero che io ho amato et amo Guiscardo, e quanto io viverò, che sarà poco, l'amerò, e se appresso la morte s'ama, non mi rimarrò d'amarlo, ma a questo non m'indusse tanto la mia feminile fragilità, quanto la tua poca sollecitudine nel maritarmi, e la virtù di lui. Esser ti dovea, Tancredi, manifesto, essendo tu di carne aver generata figliuola di carne, e non di pietra o di ferro.....

DECAMERON, Firenze 1820 - pag. 334.

Da la tragedia:

A volerti negar, padre, non sono
disposta mai essendo a te presente,
nè a pregarti o domandar perdono:
perchè il pregar seria teco perdente:
e certa son che non mi valerìa,
e l'altro vo' che non mi vaglia niente:
ma con vera ragion la fama mia
difender voglio confessando il vero
di quello che negar serìa bugia.

Se la grandezza dell'animo intiero
ti serà nota, in questo acerbo stato,
pronta la troverai nel mio pensiero.
Sia a te noto ch'io amo Filostrato,
e l'amai sempre, e fin ch' io vedrò il sole
serà da me con tutto il core amato:
e se doppo la morte amar si suole,
amarlo intendo, e a lui mi son donata:
di che la colpa a te donar si pole,
perchè più tosto non m' hai maritata:
e se di carne sei, pensar dovevi
che una figlia di carne hai generata.

(Ed. Cappelli-Ferrari - Atto IV, pp. 329-30).

E ancora da la novella, più avanti:

..... tu vedrai noi d'*una massa di carne* tutti la carne avere, e da uno medesimo creatore tutte l'anime con iguali forze, con iguali potenzie, con iguali virtù create .....

E da la tragedia:

D'un maestro siàn tutti e d'*una massa*
e con egual virtù, bon chi la prende
e nel principio andar via non la lassa.

Nel quinto atto non potremmo intendere il senso di alcune terzine, qualora non ci soccorresse la prosa della novella.

Tragedia:

Ahi dolce albergo d'ogni mio piacere,
la crudeltate maledetta sia
de chi con gli occhi mi ti fa vedere.
Assai con quelli della mente mia
mi era guardato ognora Filostrato.
Tu hai finito il corso e corso sia
tal come la fortuna te l' ha dato
venuto al fin delle fatiche al mondo.
Ma sia com'esser vuol, tu se' spacciato.

Ed. cit. pag. 343.

Novella:

..... Questo detto rivolta sopra la coppa, la quale stretta teneva, il cuor riguardando disse: ahi dolcissimo albergo di tutti i miei piaceri, maledetta sia la crudeltà di colui che con gli occhi della fronte or mi ti fa vedere. Assai m'era con quegli della mente riguardarti a ciascuna ora. Tu hai il tuo corso fornito, e di tale, chente la fortuna tel concedette, ti se' spacciato.....

Ed. cit. pp. 338-39.

L'idea di togliere il soggetto di una novella per una azione drammatica non fu propria del Pistoia: altri prima di lui l'aveva avuta, come Bernardo Accolti, l'*Unico Aretino*, che dalla novella di Giletta di Narbona (Decam. III, 9) dedusse la sua *Virginia* (1494) (1).

Personaggi.

Gismonda, la vedova ardentemente innamorata della novella *piena di concupiscibile desiderio al quale maravigliosissime forze hanno date l'aver già, per essere stata maritata, conosciuto qual piacer sia a così fatto desiderio dar compimento,* (Decam. ed. cit. pag. 335), si muta nella tragedia in Panfila, figlia irrispettosa:

..... Ma gli è de' vecchi un lor comune errore:
crescendo il tempo il cervel tanto scema
che per loro il tacer saria migliore .....;

(Ed. cit. - Atto I, pag. 292)

donna sfrontata e impudica:

..... chè un bono amante val più d'un marito.

(Id. pag. 294).

La dolce, ma pur fiera Gismonda non ha nulla di simile con Panfila, rude, filosofeggiante, sentenziosa.

---

(1) Gaspary, *Lett. ital.* - II, pag. 202.

Tancredi, principe di Salerno, diviene uno stupido Demetrio, re di Tebe, il quale si lamenta dei pericoli e dei sospetti in cui vive, ma..... solo *per passar tempo e dare al pensier loco* (Atto I, pag. 287); il quale si dilunga a descrivere le bellezze della primavera, per finire ... mandando Panfila a pranzo:

..... vattene, fia, a cibarte, perchè io
conosco, essendo l'ora, el tuo appetito
che tanto cresce quanto manca il mio.
(Atto I, pag. 292).

Guiscardo, divenuto Filostrato, ci fa ridere, in ispecie quando essendo sul punto di morire dice ai due sicari:

. . . . . guardatevi
da questi casi sì violenti e sùbiti.
E quando mai d'alcuna innamoratevi
abbiate a mente me che a questo termine
condutto sono, e per me esperti fatevi.
(Atto V, pag. 339).

Dei personaggi nuovi introdotti dal Pistoia per necessità di scena o più tosto per mettere insieme *cinque* atti, uno solo merita breve cenno: Tindaro, il vecchio servo che offeso dal padrone si vendica aiutando Filostrato nella sua avventura d'amore. Un po' meglio delineato degli altri, forse perchè riproduzione di persona viva, esprimente talvolta i sentimenti del Pistoia medesimo, Tindaro si muove e sente (1).

Si noti che i personaggi invocano l'aiuto del Dio dei Cristiani.

Di chi sia formato il coro che finito l'atto primo, alterna il dialogo con Amore, e alla fine del quarto, si unisce con Atropos a cantar la ballata, noi non sappiamo.

---

(1) V. ***Gior. stor. d. lett. ital.*** - V, pag. 257 - *recensione* di G. S. Scipioni all'edizione delle *Rime* del Cammelli curata da Cappelli e Ferrari.

Quattro sirene, invece, e le tre parche formano rispettivamente il coro del secondo e del terzo atto. In ogni modo è da avvertire che i cori non sono mai interlocutori nel corso degli atti, e solo alla fine danno sentenze o avvertimenti morali in relazione con i fatti già accaduti o con quelli che accadranno.

Il prologo è detto da Seneca.

Imitazione drammatica.

Il Pistoia, se da un lato « non si dipartì dal metodo di sceneggiatura proprio dei sacri drammaturghi, » i quali prendevano le scene « che nell'esposizione narrativa della leggenda trovavano preste ad assumere forma di dialogo » e tali e quali l'una dopo l'altra trasportavano nella Rappresentazione; d'altra parte volle di proposito far opera classicheggiante e di imitazione senechiana. Un uso abbondantissimo di mitologia si scorge in tutta quanta la tragedia, dove perfino due cori sono formati da le Sirene e da le Parche; i personaggi boccacceschi della novella sono sostituiti da personaggi classici di nome e di patria; il prologo alla maniera latina è fatto da Seneca; cori moraleggianti chiudono gli atti, che sono cinque, come presso il tragico latino; l'unità d'azione e di luogo è osservata, quella di tempo si allarga nel termine - pare - di due giorni (1).

Si noti tuttavia che Seneca fu seguito dal Pistoia non in una o in altra delle sue tragedie, sì bene nel complesso della sua opera e del suo concetto tragico.

---

(1) Rossi - *Il Quattrocento* - pp. 205 e 383.

CAPITOLO III.

Galeotto del Carretto - *Sofonisba*

(1502).

La *Sofonisba* di Galeotto del Carretto fu dedicata nel marzo 1502 a Isabella marchesana di Mantova, e stampata la prima volta a Venezia presso Gabriel Giolito de Ferrari l'anno 1546, preceduta da una lettera di Nicolò Franco al signor Alberto del Carretto.

Riassunto. (1)

Il Prologo avverte che soggetto della tragedia saranno i tristi casi di Sofonisba; perciò non letizia, non gioia, ma mestizia e lutto: espone quindi particolarmente l'argomento.

Massinissa parla con tre Numidi (2) dell'ammirazione e della gratitudine ch'egli nutre per Scipione, il quale ha rimandato libero un nipote di lui fatto prigioniero: desidera l'amicizia del generale romano

---

(1) La tragedia non reca nessuna divisione in atti, nè è possibile - il che del resto sarebbe anche inutile - dargliene alcuna.

(2) Le parole in corsivo sono tolte tali e quali da le didascalie della tragedia.

e gli invia i tre Numidi ad offrirgliela. -- Mentre costoro viaggiano *Scipione compare e parla con Lelio* dell'impresa di Spagna e del proposito di espugnare Cartagine: per aver alleato Siface, re di Numidia, gli manda suo oratore, Lelio. Giungono intanto a Scipione i tre Numidi di Massinissa e il Coro ne dà l'annunzio (1): Scipione promette di trovarsi con Massinissa fra dieci giorni, al confine di Spagna. - Asdrubale di Gisgone *essendo a Gade* pensa, per riaversi da la sconfitta patita, di trar da la sua Siface. - Intanto Lelio è giunto da Siface, che lieto e desideroso dell'amicizia del valente duce romano, invita Scipione a la sua corte. - Il Coro a proposito di Massinissa che offre i suoi servizi a Scipione, sentenzia che se è degno di lode chi benefica uno sconosciuto, non meno lodevole è il beneficato che vuole in qualche modo ricompensare il beneficante. L'alleanza con Massinissa è conclusa. - Scipione udita da Lelio la risposta di Siface, fa allestire immediatamente le navi per recarsi in Cirta.

Giunto Scipione nel porto africano vede altre navi, e apprende che sono di Asdrubale Gisgone; imagina il perchè della presenza di lui e si affretta ad esser ricevuto da Siface che orgoglioso della visita illustre, accoglie nella sua corte, insieme con Scipione, tutti i romani venuti con lui. - *Asdrubale che è in corte di Siface*, vedendo ormai che la sua alleanza non sarà accettata, pensa il modo per sciogliere quella che si va stringendo tra Siface e Scipione, il quale abbracciato il re africano offre a lui l'aiuto dei romani in ogni occasione, se ora si unisca con loro per espugnare Cartagine. Siface accetta con gioia, solo vorrebbe che Scipione divenisse amico di Asdrubale e i romani dei cartaginesi. Scipione risponde di non aver con Asdrubale discordia alcuna; in quanto a l'amicizia con i Cartaginesi, ciò non sarebbe piacevole ai Romani. Siface si contenta lo stesso e invita a una sontuosa cena Scipione e Lelio. - *Massinissa a Gade* ove si trova per ordine di Scipione, non sa che pensare dell'andata di lui presso Siface, che egli desidererebbe alleato dei cartaginesi, per potere dopo la sconfitta sicura, impadronirsi del regno, suo per diritto. - *Asdrubale*

---

(1) Avverto subito che il Coro, *sempre* preannunzia i mutamenti di scena, *spesso* i pensieri dei vari personaggi (V. pag. 36). Per evitare inutili ripetizioni lascio di riassumere sì fatta parte, la quale, mentre vie più compirebbe nel riassunto la fisonomia, per così dire, della tragedia, renderebbe soverchiamente grave la lettura di coteste pagine.

in corte di Siface loda le virtù di Scipione, ma si duole ch'egli sia romano, cioè nemico della sua patria: spera di sciogliere l'amicizia sua con Siface, dando a Siface in moglie la figlia Sofonisba, che saprà distaccarlo da lui. - Sul punto di lasciarsi i due alleati riaffermano ancora la propria fede, e Scipione per invito di Siface tocca la mano di Asdrubale presente. - *Partito Scipione, Asdrubale dice a Siface* che l'alleanza dei Romani è un laccio che gli è stato teso. Siface risponde che mai farà offesa ai Cartaginesi e accetta Sofonisba in isposa. - Il Coro sentenzia che l'invidia, nemica dei cuori gentili è un mostro maligno e velenoso, che l'inferno dovrebbe ingoiare.

Scipione giunto in Sicilia per passare in Africa si rallegra di poter finalmente dar compimento a l'impresa vagheggiata. - *Asdrubale conducendo Sofonisba le dice* quale debba essere la sua missione presso Siface: allontanarlo dai Romani, allearlo con i Cartaginesi. - Lelio si adopera, perchè, secondo gli ordini di Scipione, tutto sia pronto per la partenza da Lilibeo. - *Sofonisba parlando con Siface* induce il marito a sciogliere il legame che lo tiene avvinto ai Romani, tanto più che Massinissa è già stato a parlamento con Scipione. Siface non la pensa diversamente e dopo brevi considerazioni dichiara rotta la fede data ai Romani. - Lelio che ha già disposto ogni cosa per la partenza va a darne avviso a Scipione. – Il Coro leva un inno a la Fede e inveisce contro chi non l'osserva. – *Asdrubale andando a Cartagine* si rallegra del successo ottenuto; e Scipione udite da gli oratori di Siface *giunti in Sicilia* le ragioni per le quali il re di Numidia ha creduto opportuno congiungersi con i Cartaginesi rompendo l'alleanza romana, mostra di disprezzare il re traditore. - Dopo che Lelio ha rassicurato un nunzio di Massinissa sul contegno di Scipione, il generale arringa brevemente i capitani e si dispone a lasciar la Sicilia. - Il Coro prega da Eolo il vento propizio e da Marte la vittoria per il valore romano.

Annibale in Abruzzo parlando ai suoi capitani si rallegra della rotta alleanza fra Scipione e Siface, e spera nel valore cartaginese. - *Massinissa davanti a Cirta narra il progresso della guerra* da la vittoria su Annone a la prigionia di Siface, e a la presa di Cirta. Ora attende che i cittadini gli rechino le chiavi della città. Si aprono le porte e Sofonisba inginocchiata davanti a Massinissa lo scongiura di non esser fatta prigioniera dei romani: s'egli non può farla libera, le dia più tosto la morte. Massinissa commosso, da prima non sa che

fare, poi risolve di far libera Sofonisba prendendola in moglie. Il Coro lamenta le misere sorti che sono serbate a queste nozze e apostrofa acerbamente Siface. – Lelio, *recandosi a Cirta*, se è lieto della prigionia di Siface, è dolente e irato che Massinissa abbia preso in moglie colei che è preda dei romani. Vedendo Massinissa uscire da l'ampia corte *gli si accosta* e lo rimprovera: " tutte le cose di Numidia sono dell'Impero romano e Scipione vorrà della regina ornare il suo trionfo ". Massinissa riconosce il suo fallo, ma dice d'esser stato vinto da la bellezza di Sofonisba, che ora non vorrebbe tradire.

Scipione rimprovera Siface, il quale risponde che per una donna Europa e Asia stettero in armi, e per una donna egli oggi è sconfitto: ciò che più lo addolora è il saper Massinissa sposo di Sofonisba. – *Partito Siface, Scipione* parla brevemente della Fortuna, poscia rivolge il discorso a Massinissa che, facilmente convinto del suo errore, spera d'aver consiglio dal cielo. Il Coro sentenzia: " Quanto è giusto il cuore dei prudenti!; Massinissa, pur essendo incorso in grave errore, è dolente e pentito ". *Massinissa su la porta del suo tentorio* non sa a qual partito appigliarsi: finalmente risolve di inviare a Sofonisba il veleno. La donna lo accetta e raccomanda al servo di dire a Massinissa che le sarebbe stato più gradito morir prima delle seconde nozze. Dopo una breve apostrofe al veleno, dètta il suo epitaffio e si ritira. Il nunzio porta la novella della morte. Il *Coro* e l'*altro Coro* (?) si lamentano alterni. Asdrubale piange la figlia morta; una sola cosa lo consola: sapere ch'essa, non ornandone il trionfo, impicciolirà la gloria di Scipione. Massinissa piange amaramente la fine di Sofonisba e vuole che le sia provveduta onorevole sepoltura. Coro: Oggi in Cirta si celebreranno le solenni esequie di Sofonisba; e Massinissa, non avendo per lei rotta la fede a Scipione, sarà dal capitano romano collocato al suo fianco sul trono.

Metrica.

Tutta la tragedia è in ottava rima - il metro della sacra rappresentazione - eccettuati i cori, o per dir meglio, la parte assegnata al Coro, che interrompe con la sua va-

rietà (1) la monotonia delle interminabili ottave, rarissimamente spezzate tra gl' interlocutori.

Il Coro usa la terzina - metro adatto agli argomenti morali - per inneggiare a la Fede (2); il sonetto per imprecare a l' Invidia (3); poi la canzonetta, (4) la ballata (5) e, in più luoghi, il madrigale (6).

Inoltre il Del Carretto altera lo strambotto (7) e l'ottava, sostituendo in parte a l'endecasillabo consueto, il settenario; anzi in un luogo (c 15 v.) foggia tre ottave - che veramente non meritano più questo nome - tutte di settenari.

Ma i metri che maggiormente fermano la nostra attenzione sono la stanza libera di endecasillabi e settenari, la strofe pseudosaffica rimata e l'endecasillabo sciolto.

La stanza libera di endecasillabi e settenari, è, per così dire, l'unità metrica della canzone a stanz*a* liber*a* che troveremo nella *Tullia* del Martelli e, più frequente, nelle tragedie del Giraldi. Si compone di un numero non determinato di versi, variamente distribuiti e rimanti: in questa *Sofonisba* il numero dei versi varia da otto a quindici, e la stanza si chiude, meno una volta, con una o due coppie di versi a rima baciata.

---

(1) Solo due volte e per una sola stanza, l'ottava rima è metro anche del Coro.

(2) Sono dodici terzine collegate fra loro a la maniera dantesca, meno le prime due.

(3) Comincia, con noto richiamo: « *Invidia a cuor gentil sempre è nimica* ».

(4) Ed. Venezia, 1546 - c. 42 v.

(5) Ed. cit. c. 31 r. - Una sola stanza: schema: A b a, A c, c d A

(6) Ed. cit. c. 18 r., c. 22 v., c. 35 r., c. 36 r.

(7) Ed. cit. c. 34 r. - Schema: a B A B, C d D C

La strofe pseudosaffica rimata si incontra in tre luoghi (1) e si compone, come la vera saffica, di tre endecasillabi e di un quinario. Ciascun endecasillabo risulta da l'unione di un quinario con un senario, e ogni strofe è sovracarica di rime le quali rendono *sazievole* il verso. Esempio:

Poca *letitia* n' havera *Siphace*
De l'*amicitia* che così gli *piace*
E de la *face* marital, ch' in *pianto*
Volgera 'l *canto*,
Che la fe *data* con la destra *mano*
Sarà *macchiata* da l' infido *insano*,
Tal che 'l Romano con la mente *accesa*
Nota l'*offesa*.
Che nel *conflitto* de *Carthaginesi*
Rotto e *sconfitto* ne gli suoi *paesi*
Con molti *presi* rimarrà *prigione*
Di *Scipione*.

Ed. cit. c. 28 v.

Il Quadrio, come è noto, attribuì al Del Carretto il vanto di aver per primo usata la strofe saffica rimata, e citò due strofe, identiche nella struttura a le tre sopra indicate, togliendole dal *Tempio d'Amore*. Se non che tenendo conto delle rime interne non esito ad escludere col Manacorda (2) la denominazione classica di saffica, e a ritenere più tosto questa forma metrica, una varietà strofica di un genere popolare, varietà usata circa il medesimo tempo anche da Bisanzio de Lupis.

---

(1) Ed. cit., c. 14 v., c. 24 r, c. 28 v. Schema: A^b A^b C^a c.

(2) Giuseppe Manacorda, *Galeotto del Carretto poeta lirico e drammatico monferrino* - in *Memorie della R. Acc. d. Scienze*, Torino, Serie II, Tomo XLIX.-Una vera saffica a rime alterne fu pubblicata da lo Spinelli nella sua edizione di *Liriche* delcarrettiane: e *forse* al Del Carretto spetta veramente il merito attribuitogli, ma non in virtù dell'esempio addotto dal Quadrio.

In tre luoghi (1) della *Sofonisba*, il Del Carretto fa uso dell'*endecasillabo sciolto*, in serie rispettivamente di 38, di 31 e di 48 versi. Il verso sciolto si era già timidamente mostrato nei secoli anteriori. « Avevalo introdotto ospite muto e non badato tra gli allegri cori delle canzoni e ballate sicule e toscane, poco dopo il 1250, il primo retore fiorentino, traduttore di Cicerone, Brunetto Latini, se è sua un'epistola d'amore [*Il mare amoroso*] infarcita di comparazioni scolastiche e cavalleresche. Un secolo di poi, epistole pur d'amore, e pur infarcite, ma di rimembranze mitologiche ed ovidiane, componeva in endecasillabi sciolti un veneziano autore d'un *Vago Filogeo*, epigono del Petrarca e del Boccaccio in ciò che ebbero di più latino, chiedendo a madonna se ella dall'eterno padre fosse mandata a mostrar meraviglia " *o vero per indurmi a novi metri* ,,. Il nuovo metro così nacque classico, e i suoi primi passi furono a secoli (2) ». Il Del Carretto deve perciò essere ricordato non come introduttore del verso sciolto, ma come colui che riprese quel metro per usarlo in componimento drammatico; la qual cosa, nota giustamente il Manacorda, non era stata mai fatta prima.

Fonte.

La storia di Sofonisba è narrata da Livio nel XXX dei suoi libri *ab Urbe condita;* ma l'azione svolta nella tragedia di Galeotto del Carretto comincia al libro XXVIII. I ca-

(1) Ed. cit. c. 40 r., 48 v., 51 r.

(2) Carducci, *Storia del Giorno* - Bologna, 1892, pag. 317.

pitoli dai quali il Del Carretto ha tolto l'argomento sono i seguenti:

Capitoli	17, 18, 35, 40-46	del libro	XXVIII;
»	4, 23, 34, (2ª parte), 35	»	XXIX;
»	3-15	»	XXX.

I capitoli di Livio, talora sono tradotti a la lettera, in ispecie nelle parlate; come il 35° del libro XXVIII nella parlata di Massinissa a Scipione.

Da Livio:

..... Numida gratias de fratris filio remisso agit. Ex eo tempore, adfirmat, eam se quaesisse occasionem, quam tandem oblatam Deum immortalium beneficio non omiserit. Cupere se illi populoque romano operam navare, ita ut nemo unus externus magis enise adiuverit rem romanam. Id se, etiamsi iampridem vellet, minus praestare in Hispania, aliena atque ignota terra, potuisse; in qua autem genitus educatusque in spem paterni regni esset, facile praestaturum. Si quidem eundem Scipionem ducem in Africam mittant Romani, satis sperare perbrevis aevi Karthaginem esse.

Da la tragedia:

Gratie ti rendo del nepote mio
Qual rimandato m' hai con larghi doni,
Del che t'affermo haver poi cercat' io
Con summo studio nuove occasioni
Di ben servirti; e certo ho gran desio
Di renderti condegni guiderdoni,
Che nol facendo ne sarei chiamato
Da tutti i gridi sconoscente e ingrato.
Se forse insin' a qui non t' ho servito,
Habbimi scuso, che non ho possuto;
Ch'essendo in Spagna in alieno sito
Facile non m'è stato il darti aiuto,
Ma se al paterno Regno, ove nudrito
Già fui, di ritornar m'è conceduto,
Spero servirti, e al popolo Romano
Tanto, quanto altro cavallier più strano.

Se i gran Romani d'Affrica faranno
Sì come denno, l'ordinata impresa,
E se per capitan ti manderanno
Con la tua gente di tua gloria accesa
Da te Carthaginesi resteranno
Vinti, e Carthagin superata e presa
Ch'al tuo valor, et a tue forze tante
A far contrasto non sarà bastante.

Ed. cit. c. 13 r.

Talora i capitoli di Livio sono riassunti in poche ottave come i capitoli 40-46 del lib. XXVIII che narrano il piano di guerra di Scipione e le riluttanze dovute vincere a Roma; talora ampliati ed arricchiti di particolari come il 28° del lib. XXIX dove Siface abbandona l'alleanza di Scipione.

L'uso vario che il poeta fa della fonte storica è dovuto a la maggiore o minore somiglianza che il testo presenta con la forma dialogica, o a la maggiore o minore attinenza col soggetto vero della tragedia.

Il fatto di Sofonisba è certo uno dei più rilevanti della storia di Livio. Già il Petrarca ne aveva tratto un bellissimo episodio per il poema *de Africa* (da cui nulla per altro attinse il Del Carretto); e forse un tal Eustachio Romano e un Iacopo Castellino (1), componimenti drammatici di nessun valore. Gian Giorgio Trissino ne trarrà presto argomento per la sua famosissima tragedia.

(1) Manacorda, op. cit.

Personaggi.

Come il Del Carretto figurasse i personaggi della sua tragedia può apparire da l'esame di alcuni atteggiamenti di quelli, confrontati con i corrispondenti che si leggono in Livio.

Sofonisba, la fiera donna africana, la nemica giurata dei romani, colei che nel nome di quell'odio si concede a un altro uomo pur d'aver salva la libertà, ricevuto da Massinissa il veleno pronuncia in Livio (XXX, 15) poche, ma solenni parole:

Accipio nuptiale munus, neque ingratum, si nihil maius vir uxori praestare potuit. Haec tamen nuncia, melius me morituram fuisse, si non in funere meo nupsissem.

Poi, continua lo storico:

Non locuta est ferocius, quam acceptum poculum, nullo trepidationis signo dato, impavida hausit.

La Sofonisba della tragedia invece, accetta sì il veleno con le medesime parole della Sofonisba della storia, ma aggiunge poi di suo, ben sette ottave, dove trova modo di lamentare il suo misero stato, di consolarsi pensando che tutti debbono morire, di apostrofare il veleno e perfino di dettare il proprio epitaffio.

Massinissa, il prode guerriero che in Livio riflette a lungo prima di prendere da l'amore il temerario e impudente consiglio, nella tragedia, da un momento a l'altro risolve di far Sofonisba sua sposa; con quanta poca verisimiglianza ognun vede. Di più su la fine, quando le invia il veleno, le manda a dire dal servo proprio il contrario di ciò che leggiamo in Livio.

Da Livio:

..... ferre ad Sophonisbam iubet ac simul nunciare Massinissam libenter primam ei fidem praestaturum fuisse, quam vir uxori debuerit. Quoniam arbitrium eius, qui possint, adimant, secundam fidem praestare, ne viva in potestatem romanorum veniat. Memor patris imperatoris, patriaeque, et duorum regum, quibus nupta fuisset, sibi ipsa consuleret. XXX, 15.

Da la tragedia:

Dille ch' io servo la primiera fede
Come 'l marito deve a la sua moglie,
Ma la seconda, che 'l Roman richiede
D' haverla ne le mani e con le spoglie,
Con i trophei, con l'affricane prede
Non è in mia possa, et hanne al cuor gran doglie
Et duo Re avendo avuto per mariti
Elegger sappia il me' de suoi partiti.

Ed. cit. c. 47 r.

Siface è l'uomo meschino che accetta l'alleanza dei romani solo per orgoglio e per timore, e che tradisce senza rimpianti; anzi nella tragedia ha una curiosa trovata: pretende quasi i ringraziamenti di Scipione, perchè col suo tradimento gli ha offerto il mezzo di conseguire una vittoria di più. Il Del Carretto rende ancor più fiacco che Livio il carattere di Siface, il quale mentre nella storia ha almeno uno scatto di gelosia quando invece di dolersi della donna perduta, ne gode, ritenendo sicura la prossima rovina di Massinissa per opera di lei; nella tragedia si abbandona al mesto rimpianto di chi si vede tolta la moglie ancora amata.

Asdrubale, simile a la figlia nell'odio verso i romani, è reso con maggior verità degli altri personaggi, sia nell'affaccendarsi per sciogliere l'alleanza di Scipione con Siface, sia nell'unica cosa che lo consoli della morte di Sofonisba:

sapere che sarà impicciolito, per l'assenza di lei, il trionfo del generale vincitore.

Scipione, sempre simile a sè stesso, si rivela in tutta la tragedia, prode, astuto e saggio.

La scena multipla, rende curiosissima la parte assegnata al Coro, che dobbiamo imaginare sempre presente, pronto a informare il pubblico di ciò che sta per accadere e a guidarlo da un luogo a un altro. Ma accanto a questo ufficio il Coro non dimentica l'altro di consigliere e di moralista: solo è da notare che quando l'azione abbisogna di un continuo mutamento di luogo, il Coro è più pronto al primo ufficio, quando invece, su la fine, l'azione si restringe attorno a Cirta, il Coro è più pronto al secondo.

Il prologo è anonimo.

Conchiudendo, Galeotto del Carretto, senza discostarsi mai troppo da Livio, ha bensì alterato, ma non di soverchio il carattere dei personaggi, quali ci ha saputo meravigliosamente porre innanzi l'artista latino. Se non che invano cerchiamo in essi la vita, soffocata spesso da la retorica, sempre dal cumulo delle ottave e da la disposizione scenica del dramma.

Imitazione drammatica.

Il Del Carretto per sceneggiare la sua *Sofonisba* ha seguito il metodo dei sacri drammaturghi (1): di qui nessuna

(1) Il prologo, che non è più l'*Annunciazione*, ma non è ancora a la maniera latina, il coro solo in parte moraleggiante e la mancanza su la scena della catastrofe, non mi paiono elementi bastevoli a veder nella *Sofonisba*, sia pur sulla fine, la ricerca dell'imitazione del dramma classico. E tanto meno poi saprei conchiudere, come il Manacorda: « Un nuovo ideale di arte più pura e serena aveva dunque già arriso all'ingegno del nostro ».

unità di azione, nè di tempo nè di luogo, ma la successione dei fatti nell'ordine cronologico della storia, senza nessuna prospettiva drammatica, senza nessuna divisione in atti. Per comprendere ragionevolmente l'azione è necessario al lettore comporre insieme i versi con la prosa delle didascalie.

Certo l'autore della *Sofonisba*, come piemontese ch'egli era, non doveva ignorare i *Misteri* in voga nella Francia vicina. Anzi, come l'autore del *Mystère de la Passion* non si fermò al solo fatto indicato nel titolo, ma rappresentò tutta la vita di Gesù, risalendo fino al peccato originale col quale si collega strettamente la venuta del Messia (1); così il Del Carretto « sceglie per argomento il caso pietoso di Sofonisba, ma considerando i legami che l'uniscono agli avvenimenti precedenti, risale di fatto in fatto seguendo Livio, come gli autori di drammi sacri avevano seguito i Vangeli (2) ».

Il soggetto è da Galeotto del Carretto trattato in modo che l'azione pare più spesso *narrata* che *rappresentata*, manca perciò a la *Sofonisba* il carattere essenziale dell'opera drammatica. Basterebbe la prima stanza del prologo, vera proposizione di poema narrativo (sebbene ispiratrice sia la musa della tragedia) per reputare più tosto la *Sofonisba* un genere intermedio tra poemetto e dramma:

Melpomene mi sprona a sonar versi
Con mesti accenti e tragico boato,
E dir di Sophonisba i casi aversi
Et il suo acerbo e miserabil fato,
E quanto Massinissa hebbe a dolersi
De la sua morte e del veneno dato,
E quanto volontier la donna 'l tolse,
Qual col morir da servitù si sciolse.

(1) D'Ancona, *Origini* - I, pag. 459.
(2) Manacorda, op. cit.

CAPITOLO IV.

Gian Giorgio Trissino - *Sofonisba.*

(1515).

La *Sofonisba* di Gian Giorgio Trissino fu dedicata a Leone X l'anno 1515; stampata la prima volta a Roma presso Lodovico Scrittore e Lautilio Perugino intagliatore, nel luglio, poi ancora nel settembre 1524;(1) rappresentata la prima volta a Vicenza il 1562.

Riassunto. (2)

La scena è in Cirta, città di Numidia.

PROLOGO.

Sofonisba per lenire i suoi dolori, narra a Erminia, sua fida amica, le proprie pene: e, pur di sfogarsi, le dice anche ciò che Erminia già sa. Comincia da la fondazione di Cartagine, accenna a l'amore di Didone con Enea e a la grandezza della città africana fino a lo scoppio della

---

(1) Bernardo Morsolin, - *Gian Giorgio Trissino - Monografia d'un gentiluomo letterato nel secolo* xvi - Firenze - Le Monnier, 1894.

(2) La tragedia non reca divisione in atti, ma per maggior chiarezza ho indicato il nome greco delle varie parti.

guerra coi romani; indugia a narrare le vicende della guerra e la lega di Scipione con Siface, re dei Numidi; aggiunge che i cartaginesi per rivocare Siface nella loro amicizia, gli offrirono lei, Sofonisba, in isposa, sebbene fosse promessa a Massinissa, re dei Massuli: fu così che Sofonisba venne a Cirta.

Ormai i nemici sono ai confini della Numidia; è imminente una battaglia, e Sofonisba teme una grande rovina. Sul far dell'alba ha sognato di trovarsi in una selva, attorniata da cani e da pastori: chiesta salvezza, mentre il consorte era legato, ella fu nascosta da un pastore pietoso in una grotta. Erminia tenta consolare la regina con argomentazioni filosofiche, dicendo che la vita mortale non può trascorrere senza dolore. Ambedue finiscono col raccomandarsi a Dio.

PARODOS.

Il coro, composto di donne cirtensi, non sa se avvertire la regina che le schiere nemiche sono giunte a le porte, ovvero lasciarla ancora nella speranza.

EPISODIO I.

Un famiglio di Siface giunge di corsa ad annunziare che Siface è prigioniero dei romani: Sofonisba rompe in lamenti, prevede la servitù che le è serbata, e grida: *Più tosto vo' morir che viver serva.* Un messo avverte che i nemici sono dentro le mura, e mentre narra diffusamente come è proceduta la resa, i vincitori giungono nella piazza. Sofonisba si fa indicare Massinissa e gli rivolge una lunga preghiera, implorando di non esser ceduta schiava ai romani. Massinissa risponde di non ricordare le offese dei nemici dopo averli vinti; soggiunge che sarebbe viltà offendere donne, tanto più poi lei, giovane e bella; promette di ottenerle dai romani quel che invoca. Sofonisfa incoraggiata prega ancora, abbraccia le ginocchia di Massinissa, gli bacia la mano e lo scongiura che se non gli riesca di ottenerla libera dai romani, la tolga loro col darle la morte. — Il coro di tanto in tanto sentenzia variamente. Massinissa giura libertà a Sofonisba, convinto che nulla ci può far simili a Dio come il dar salute ai mortali. Sofonisba vorrebbe lodare il suo protettore, ma non lo

fa, perchè talora un valoroso spirito si sdegna della lode, e poi perchè ogni lode scema in bocca di donna. Dopo un dialoghetto tra sentenzioso e complimentoso fra i due, Massinissa invita Sofonisba a entrare in casa.

STASIMON I.

Il coro, rivolto al sole, lamenta i mali sofferti e spera nella bontà di Massinissa.

EPISODIO II.

Lelio, luogotenente di Scipione, ammira la grandezza della città presa, e impensierito perchè non vede Massinissa, ne chiede alle donne del coro. Apprende che Massinissa coi suoi è dentro al palazzo, dal quale esce intanto un messo a narrare lungamente la cerimonia religiosa, compiuta là dentro da un sacerdote che ha unito in matrimonio con i due *sì* e l'anello, Massinissa con Sofonisba. Costei da prima pareva riluttante, ma poi ha acconsentito quando Massinissa le ha detto che con maggior diritto ella deve essere sposa di lui, promessole dal padre, ànzichè di Siface impostole dal Senato. — Lelio sentenzia che non bisogna fidarsi di nessuno, e fingendo di non saper nulla dell'accaduto, comanda ai suoi soldati di condur fuori Sofonisba, per menarla con Siface, a Scipione. Massinissa, che si avviava al tempio per sacrificare, narra a Lelio le sue nozze, discute a lungo sul suo diritto, minaccia di morte chi osi toccar la sua sposa. Interviene Catone con i prigionieri, e con saggie parole induce i due litiganti a rimettersi al parere di Scipione. Quelli accettano e si abbracciano.

STASIMON II.

Il coro espone i suoi dubbi su la sorte che l'attende e raccomanda al Signore la propria onestà. Si avvia poscia al campo di Scipione per udire la sentenza del duce.

EPISODIO III.

Siface, rimasto solo con Scipione, interrogato perchè abbia rotta la fede giurata ai romani per farsi amico dei cartaginesi, risponde

dicendo causa di tutto la bella Sofonisba per la quale fu preso di ardentissimo amore: si consola pensando che anche Massinissa sarà presto tratto in rovina per opera di lei. Sciolte a Siface le catene, Massinissa è condotto davanti a Scipione che lo elogia pel suo valore, e, allontanato ognuno, lo ammonisce che le voluttà sono più pericolose dei nemici e lo esorta a lasciare Sofonisba. Massinissa risponde di avere ripreso ciò che era già suo. Non andò forse tutta Europa contro l'Asia per riprendere Elena e ridarla a Menelao? Perchè a lui, Massinissa, non dovrebbe esser resa Sofonisba? Scipione soggiunge che Sofonisba quando gli fu tolta non era sua moglie, ma solo promessa. Massinissa si arrende e ritirandosi nella tenda dice che cercherà il modo per ubbidire al capitano e per serbare la promessa fatta, di non dar Sofonisba schiava ai romani.

STASIMON III.

Il coro leva un inno ad Amore.

ESODO.

Un famiglio di Sofonisba invita il coro ad accompagnare la regina bianco vestita al tempio. Una serva esce dal palazzo piangente: narra che Massinissa ha inviato a Sofonisba un messo, il quale porgendole un vaso ha detto: « Madonna, il mio signore mi manda a voi per dirvi che se non può tener fede a la promessa di esservi marito, essendogli ciò impedito dalla forza altrui, mantiene l'altra promessa di salvarvi da la schiavitù dei romani, e a tal uopo vi manda questo vaso di veleno ». E Sofonisba ha soggiunto: « Dirai a Massinissa che la sua sposa ha accettato il primo dono, ma che l'avrebbe più gradito se non si fosse rimaritata sul punto di morire ». Poi ha pregato la Regina del cielo per il figliuoletto che abbandona, ha bevuto il veleno senza turbarsi, ha baciato il figliuolo, ha confortato con un'ultima parola tutti i presenti. — Mentre il coro si duole, Sofonisba esce sorretta da Erminia, a la quale rivolge un lamentevole addio. Erminia non saprà sopportare tanto dolore: spera che in sogno ella verrà a consolarla: morta, si farà seppellire accanto a lei, perchè i loro corpi siano insieme in terra, come insieme saranno le anime in Paradiso. Segue un po' di filosofia su la morte; indi la morte. — Massinissa che ora vorrebbe soccorrere Sofonisba sopraggiunge, ma

il coro ammonisce: *Non giova quasi mai lenta pietade.* Voleva mandare la regina di notte a Cartagine, ma ormai non può far altro che ordinare esequie solenni alla morta. Fa uscire segretamente dalla città Erminia co' suoi averi, avviandola alla sua terra: questo farà piacere a Sofonisba nella vita di là.

Metrica.

Il metro usato nella Sofonisba è l'endecasillabo sciolto da rima. Perchè il Trissino usasse sì fatto metro, egli stesso dichiara in più luoghi delle sue opere. Nella V Divisione della *Poetica*, scrive che i versi rimati non sono acconci agli alti argomenti trattati dagli antichi, i quali pur conobbero le rime e le dispezzarono: esser dunque necessario che in quei componimenti ove gli antichi si vogliono seguire, si lasci da banda la rima (1). E aggiunge:

« Ben è vero che nei cori delle tragedie e delle comedie che trattano d'amore e di laudi, ove la dolcezza e la vaghezza specialmente vi si richiede, esse rime con le sue regole non sono da schivare ».

E nella VI Divisione:

« Io ho voluto lasciare le terze rime che trovò Dante, e parimente le ottave trovate dal Boccaccio, perchè non mi pareno atte a materia continuata . . . . . ; levai l'accordare le desinenze e ritenni il verso endecasillabo, per non essere in questa lingua altra sorte di versi che sieno più atti a materia continuata, nè migliori di quelli, essendo lo endecasillabo, come dice Dante, superiore a tutti gli altri versi di quella lingua sì d'occupazione di tempo, come di capacità di sentenzie, di vocabuli e di construzioni; e questi tali endecasillabi

---

(1) Ermanno Ciampolini - *La prima tragedia regolare della letteratura italiana* - Firenze, Sansoni, 1896, pag. 6.

sono . . . . . versi iambici trimetri catalettici, i piedi dei quali sono composti di sillabe acute e di gravi . . . . ; et questa qualità di versi diconsi versi sciolti per esser liberi dal convenir accordare le ultime desinenze, laonde sono attissimi a tutti i poemi drammatici ».

E nella dedica della tragedia a Leone X:

« Quanto poi al non avere per tutto accordate le rime, non dirò altra ragione; perciò ch'io mi persuado che se a Vostra Beatitudine non spiacerà di volere alquanto le orecchie a tal numero accomodare, che lo troverà, e migliore e più nobile e forse men facile ad eseguire, di quello che per avventura è reputato; e lo vedrà non solamente nelle narrazioni et orazioni utilissimo, ma nel muovere compassione necessario. Perciò che quel sermone, il quale suol muovere questa, nasce dal dolore, e il dolore manda fuori non pensate parole, onde la rima che pensamento dimostra, è veramente a la compassione contraria ».

L'endecasillabo della Sofonisba ha gli accenti o su la 6ª e 10ª sillaba, o su la 4ª, 8ª e 10ª; nè il Trissino poteva variarlo altrimenti, quando si pensi che lo voleva derivato dal trimetro giambico catalettico, il quale ha gli accenti - le sillabe acute - principali su la 2ª, 6ª e 10ª, e gli ammorzati su la 4ª e l'8ª (1). E parimenti volendolo simile al parlare comune, lo rese sciatto e inarmonico, laddove nei cori seppe farlo più agile e mosso.

Il Trissino non fu, come per lungo tempo si è creduto, l'inventore dell'endecasillabo sciolto (v. p. 31): egli, insieme col Rucellai, ha il merito d'averlo adottato per *tutta* la sua tragedia. E quanto sia stata opportuna e felice l'innovazione hanno mostrato col fatto gli scrittori di tragedie, che dal cinquecento fino ad oggi non lasciarono più quel metro.

Per altro l'endecasillabo sciolto non è usato - e ne abbiamo visto il perchè - in ogni parte della Sofonisba;

(1) Cfr. Ciampolini - Opusc. cit., pag. 8.

ma nei cori e nei luoghi più commossi del dialogo, l'endecasillabo forma insieme col settenario metri lirici vari (1). Frequentissima la canzone, che nella parodos e nel primo e terzo stasimon è foggiata a guisa di strofe, antistrofe, epodo come nei cori greci, e nel prologo è fornita di commiato. Non mancano stanze isolate di canzone, quali libere e quali no: tra le prime si notino quelle che cominciano l'esodo, riunite a due a due dal medesimo ordine di versi e da le medesime rime (2). Ricorrono inoltre due stanze di canzonetta (3); tre madrigali (4); una quartina di endecasillabi (5); e due ballate di una sola stanza, con una delle quali si chiude la tragedia (6).

Fonte.

Anche il Trissino, come già Galeotto del Carretto, tolse l'argomento per la sua tragedia da la Storia Romana di Livio; se non che avendo il Trissino ristretta l'azione drammatica intorno al solo episodio di Sofonisba, tenne per guida solo il libro XXX capp. 11-15. Anche il Trissino, traduce quasi a la lettera i discorsi che trova già pronti nello storico: quello di Sofonisba a Massinissa, di

(1) In un sol luogo (Ed. Bologna-Romagnoli - 1884: c. 8 v. - 9 r.) si avvicendano variamente endecasillabi e settenari sciolti da rima.

(2) Ed. cit. c. 28 v. - 29 r. Schema: A b C D e F G h; A b C D e F G h.

(3) Ed. cit. c. 32 r. e v.

(4) Ed. cit. c. 9 r., c. 33 r., c. 36 v.

(5) Ed. cit. c. 36 v.

(6) La ballata di chiusura è regolare: A B B; C D E, C D E, E B B; la precedente ha il primo verso della volta che non rima con l'ultimo della seconda mutazione: a B; c D, c D, a B; ma anche Cino da Pistoia offre qualche esempio simile.

Siface prigioniero a Scipione, di Scipione a Massinissa, di Massinissa a Sofonisba e di Sofonisba a Massinissa ricevendo il veleno. Basti un esempio.

Da Livio XXX. 14:

Scipio..... abductum in secretum Masinissam sic adloquitur: Aliqua te existimo, Masinissa, intuentem in me bona, et principio in Hispania ad iungendam mecum amicitiam venisse, et postea in Africa te ipsum spesque omnes tuas in fidem meam commisisse. Atqui nulla carum virtus est propter quas adpetendus tibi visus sim, qua ego aeque, atque temperantia et continentia libidinum, gloriatus fuerim. Hanc te quoque ad ceteras tuas eximias virtutes, Masinissa adiecisse velim...etc.

Da la tragedia:

Signore, io penso, che null'altra cosa,
Che 'l conoscere in me qualche virtute,
V'inducesse da prima a pormi amore;
Il quale amor dapoi vi ricondusse,
Che riponeste in Africa voi stesso,
E le vostre speranze in la mia fede.
Ma sapiate però, che nessun'altra,
Di quelle alme virtù, per cui vi piacqui,
Tanto m'allegro haver, ne tanto honoro
Quanto la temperantia, e 'l contenermi
D'ogni libidinoso mio pensiero.
Questa vorrei che parimente voi
Giungeste a l'altre gran virtù, che havete.

Ed. cit. c. 25 r.

Conobbe il Trissino la Sofonisba di Galeotto del Carretto? Credo lecito supporlo (1). È noto che l'erudito vicentino, mortagli la moglie (1505), prese a viaggiare

(1) Giuseppe Marchese in un suo studio su la *Sofonisba* del Trissino (Bologna 1897) scrive che basta per far cadere la strana ipotesi – messa innanzi la prima volta, ma senza una parola in suo suffragio, da Carlo Lanza nel *Giornale Napoletano di Filosofia e Lettere*, Anno 1879 – ricordare che la *Sofonisba* di Galeotto del Carretto fu stampata solo il 1546. – Ciò non basta niente, perchè almeno una copia manoscritta esisteva: quella inviata a Isabella da l'autore medesimo.

da l'una a l'altra città italiana, stringendo relazioni con letterati e protettori di letterati. Conobbe in quel tempo Isabella Gonzaga, la quale ammirando la cultura e l'ingegno di lui, si adoperò, quando il Trissino andò a Roma, per farlo entrare in quella società di eruditi che si raccoglievano intorno a Leone X. È noto altresì che Galeotto del Carretto inviò nel 1502 a la magnanima Isabella la sua tragedia.

Ora, è poi tanto inverosimile pensare, che in quelle dotte conversazioni delle quali soleva compiacersi la intelligente marchesana, abbia offerto tema di discorso anche la tragedia del poeta monferrino? E non può darsi che qualcuno, per esempio il Trissino, ottenesse da la gentile Isabella, la tragedia per leggerla - o rileggerla - tranquillamente? Solo il caso, o non piuttosto qualche cosa di più, spiega la somiglianza di due passi che si leggono nelle due tragedie, ma non si riscontrano in Livio, da cui gli autori, tutti e due, hanno attinto? L'uno è il paragone di Sofonisba con Elena greca; paragone, che il Del Carretto pone in bocca a Siface per dedurne che senza Elena non sarebbe la potenza romana come senza Sofonisba la vittoria di Scipione, e che il Trissino fa dire a Massinissa per discolpa di essersi ripreso Sofonisba, sua moglie. L'altro passo è là dove Massinissa risponde al rimprovero di Scipione:

Se quando errai Signor, pur alhor io
Havessi conosciuto essere errore
Errato non havrei, o forse il mio
Minor fallo saria, dove è maggiore.

(Del Carretto).

Non fu pensier lascivo che m' indusse
A far quel che fec' io, con Sophonisba;
Ma pietà forse *e il non pensar d'errare.*

(Trissino).

Personaggi.

Sofonisba conserva nella tragedia, sebbene in parte temperato, il suo carattere di odiatrice inflessibile dei romani; ma accanto a l'odio per il nemico, mostra l'amore per il figliuolo e l'affetto per Erminia l'amica. Imaginata dal Trissino (1) promessa a Massinissa, ma poi sposata a Siface per alienar questo re dai romani, accettando ella di esser moglie a Massinissa, vincitore in Cirta, attenua e quasi giustifica quella colpa di adulterio che in Livio invece commette, solo per non perdere la libertà. Il carattere di lei esce fuori più rigido da le poche linee scultorie di Livio, anzi che dai molti versi fiacchi del Trissino, il quale - vedremo in seguito il perchè - fa miserevolmente filosofare la sua eroina anche nella scena della morte.

Massinissa non è più il barbaro forte e ambizioso che combatte per la riconquista di un regno: egli è un amante tradito che vuol vendicare l'offesa. Ma quando entro le mura di Cirta rivede la donna amata e perduta, implorante salvezza e pietà, l'antico amore gli si ridesta irruente e fa senz'altro Sofonisba sua sposa. E neppure è il barbaro che, una volta inviato il veleno, poco più si cura di Sofonisba, lieto e superbo dei doni e degli onori di cui gli è largo Scipione. Egli compare su la fine della tragedia per salvar Sofonisba, ma poichè l'eroina è già morta, le vuol far cosa grata lo stesso, e invia salva Erminia a Cartagine. Tutto ciò sarà nobile, e mostrerà un carattere « più dolce e più conforme a quel sentimento di umanità

(1) Se pur il Trissino non abbia tolta da altri questa modificazione al racconto di Livio. – Cfr. Marchese, opusc. cit. pag. 36 e seg.

santificato dal cristianesimo che la natura ha scolpito nell'animo nostro (1) », ma proprio per questo, tutto ciò, in lui, è falso.

Siface è il medesimo della storia; così Scipione « figura ideale dell'antico popolo romano », e Lelio che richiesto del nome e della patria risponde solennemente così:

Lelio mi chiamo, la mia patria è Roma.

Personaggi nuovi sono Catone che con anacronismo storico è introdotto a far da paciere, e Erminia, l'amica affettuosa, troppo gonfia di filosofia morale, ma del resto non dissimile in questo dai suoi compagni della tragedia e da le donne di Cirta componenti il coro, interlocutore e savio commentatore.

Imitazione drammatica.

Scrive il Trissino nella lettera dedicatoria a Leone X:

« La tragedia, secondo Aristotele, è preposta a tutti gli altri poemi per imitare con suave sermone una virtuosa e perfetta azione, la quale abbia grandezza . . . . . La tragedia imitando fa i costumi migliori . . . . . , muove compassione e tema; con le quali e con altri ammaestramenti arreca diletto agli ascoltatori e utilitate al vivere umano ».

E nella V Divisione della Poetica:

« Nella tragedia occorrono persone veramente vissute e fatti veramente accaduti per ottenere maggior persuasione. Ciò non di meno in alcune tragedie si pigliano due o tre nomi veri solamente e gli altri si fingono. Nella tragedia basta che il fatto in generale sia vero, ma non importa poi se il modo e le altre circostanze sono finte dal

(1) Cfr. Ciampolini, Opusc. cit., pag. 26.

poeta, perciocchè al poeta non si appartiene il dire come furono fatte le cose, ma come si dovevano fare, o come è possibile o verisimile o necessario che si facessero . . . . . L'azione da imitare deve essere di quelle che eccitano misericordia e tema . . . . . Il coro quasi rappresenta la persona del poeta . . . . . Non bisogna che i scelerati si mutino da la infelicità ne la felicità, nè i buoni e i mansueti si mutino da la felicità nella infelicità ».

Tale il canone drammatico ispirato da Aristotele e da la lettura dei tragici greci. Di qui il procedere ininterrotto della *Sofonisba*, non più divisa in atti, ma in *prologo, parodos, episodi, stasima, esodo;* di qui l'endecasillabo sciolto a similitudine del trimetro giambico; di qui la divisione del coro in *strofe, antistrofe, epodo;* di qui l'unità di azione, di tempo, di luogo, per quanto quest'ultima non rigidamente osservata. Conseguenza delle tre unità, la poca larghezza del dramma, dove Sofonisba non appare che nell'ultima giornata di sua vita; inoltre la necessità, prima, dell'interminabile parlata di Sofonisba a Erminia per far sapere al pubblico l'antefatto, poi, di due messi, di un famiglio e di una serva per annunciare quel che avviene fuor della scena.

La tragedia deve fare i costumi migliori: ed ecco Sofonisba imaginata già promessa a Massinissa per attenuare la crudezza dell'adulterio; Sofonisfa e Massinissa insieme, che vedutisi dopo lungo tempo si pèrdono a discorrere della dolcezza del perdono e dell'eccellenza della virtù; Massinissa che manda il veleno a Sofonisba, ma che poi accorre, sebbene troppo tardi, per salvarla; Sofonisba che non si duole della morte pensando

che ciò che nasce, a morte si destina;

in una parola, le scene che per contrasto di affetti e di passioni dovevano riuscir le migliori, sono soffocate dagli insegnamenti morali.

La tragedia deve muovere compassione: ed ecco l'addio lacrimoso di Sofonisba al figliuolino e a Erminia e a le donne.

Che monta se il carattere dei personaggi non è più nella tragedia, quello della storia?: *al poeta non si appartiene il dire come furono fatte le cose, ma come si dovevano fare.* E Sofonisba prega un Dio che è quello dei cristiani, e Massinissa ha il carattere « santificato del cristianesimo ».

Per chi si era proposto di imitare i modelli greci doveva parer cosa sommamente artistica, togliere da le antiche tragedie, o interi passi per inserirli leggermente modificati nelle nuove, o l'ispirazione per alcuni luoghi. E *molti fiori,* come il Trissino li chiama, furono trapiantati nella Sofonisba *da le aiuole di Grecia.* La morte della eroina, il coro finale, l'apostrofe al sole nel primo stasimon, l'invocazione ad Amore del terzo, sono dedotti da luoghi analoghi dell'Antigone sofoclea; la preghiera delle fanciulle cirtensi che raccomandano a Dio la loro innocenza a l'appressarsi dei soldati romani vincitori, è ispirata da l'analoga preghiera delle fanciulle aulidensi ad Afrodite, nella Ifigenia in Aulide di Euripide; la scena in cui le donne di Cirta confortano Erminia a porre freno al dolore, e l'altra in cui Erminia prega Sofonisba che, morta, venga in ispirito a consolarla trovano riscontro in simili scene dell'Alceste euripedea.

*
* *

La Sofonisba del Trissino levò subito tanto rumore da essere stampata ben sei volte, prima di essere rappresentata, e da passare, poco oltre la metà del secolo, in Francia, dove Mellin di Saint-Gelais (1560) la tradusse in prosa, salvo i cori, e Claudio Marmet (1584) in versi.

Altre tredici Sofonisbe seguirono la omonima tragedia del Trissino, fino a l'ultima di Vittorio Alfieri; ma quella del Trissino, pur essendo priva di artistici pregi, resta sempre la più importante di tutte, perchè inizia l'imitazione del teatro greco in Italia, e perchè « fu l'esemplare su cui tutti i tragici d'Europa modellarono le loro imitazioni da gli antichi (1) ».

(1) Cfr. Wiese e Percopo, *Letteratura italiana*, pag. 339.

CAPITOLO V.

Giovanni Rucellai - *Rosmunda.*

(1515).

La *Rosmunda* del Rucellai fu scritta e forse (1) rappresentata l'anno 1515; fu stampata la prima volta in Siena per Michelagnolo di Bartho, l'anno 1525 (2).

Riassunto.

PROLOGO.

Rosmunda invita la nutrice a recarsi con lei sul campo di battaglia per cercare il corpo del padre e dargli sepoltura. Dissuasa, insiste, dicendosi pronta ad affrontare anche la morte. Narra l'origine della guerra tra Alboino, re dei Longobardi e Comundo, re dei Gepidi; la rotta di questi presso la terra che l'Adige divide; la fuga di lei con le compagne nel bosco. E poichè ormai non c'è speranza di salute, vuole prima della morte, seppellire le infelici membra del padre, che poco prima le è apparso in sogno tutto sanguinante e

---

(1) Cfr. Guido Mazzoni, *Le Opere di Giovanni Rucellai* - Bologna Zanichelli 1887 - prefaz. pag. xviii e n.4

(2) Cfr. Mazzoni, Op. cit. pag. 263.

polveroso invocando sepoltura e consigliando la figliuola a la fuga. Rosmunda vorrebbe con sè Almachilde, suo innamorato, perchè in lui avrebbe una valida difesa.

PARODOS.

Il coro, formato di donzelle amiche di Rosmunda, lamenta la guerra e la schiavitù che ne consegue: spera solo nell' improvviso variare della sorte, che muta il bene in male e il male in bene.

EPISODIO I.

Mentre la nutrice consola Rosmunda ad affrettare il ritorno dal campo, sopraggiungono spaventate le compagne e subito dopo i soldati di Alboino. La fuga è inutile. Rosmunda non si cela a Falisco, che domanda chi abbia dato sepoltura al corpo di Comundo, e si lascia condurre in presenza del re, mentre Falisco ordina che si rechi ad Alboino la testa del vinto. Lamenti del coro. Rosmunda invoca da Falisco che non si faccia ministro di tanta crudeltà, e gli ricorda quanto debba a Comundo e a lei stessa. Falisco non ha dimenticato gli obblighi suoi, e di buon grado pregherà il re perchè salvi a lei la vita: altro non può fare. « Oh, esclama Rosmunda, taglia la mia testa e recala al re in vece di quella di mio padre! »

STASIMON I.

Il coro raccomanda a Dio la propria castità, perchè non sia violata dal nemico.

EPISODIO II.

Alboino si meraviglia che non sia ancora tornato Falisco, il prefetto dei cavalieri, da lui inviato a tagliar la testa al cadavere di Comundo e a cercare Rosmunda. Ma ecco giungere un messo. Il re ordina che il cranio segato e ben netto sia coperto d'oro su l'orlo, affinchè possa servirgli di coppa nei più solenni conviti. Narra il messo, che il cadavere fu trovato sepolto per opera di Rosmunda. La prigioniera, ormai giunta al cospetto del re, interrogata non nega,

ma obbietta ad Alboino che accusa in lei la violatrice di una sua legge, di aver preferito ubbidire a la legge eterna di Dio, la quale comanda il seppellimento dei morti, anzi che al decreto di Alboino mortale. Il re offeso da la soverchia alterigia di lei, la minaccia di morte. Ma interviene Falisco con una vera e propria orazione al re: dopo un preambolo su la natura e la misura delle pene, consiglia di lasciare in vita Rosmunda, il che sarà per lei estremo dolore. Ottenutale salva la vita, Falisco propone ad Alboino per sposa la stessa Rosmunda, erede del regno dei Gepidi: conquistato in tal modo anche quel regno, pochi re al mondo potranno contrastare con lui. Alboino acconsente e affida a Falisco l'incarico di metterne a parte Rosmunda, ma costei non si lascia persuadere. Consigliata anche da la nutrice ad accettare l'offerta del re, chiede a Dio, a le stelle, al sole, a la luna, se ciò le sarà mai possibile, e conchiude che Alboino non giacerà mai nel suo letto. La nutrice non si dà per vinta, e fattole considerare che se non vorrà essere la moglie, dovrà essere la concubina del re, le rammenta la sorte che toccherà a le sue compagne quando ella non voglia consentire, e le insinua che la vendetta, se vorrà, potrà farla assai meglio essendo regina e moglie di Alboino, anzi che serva. Rosmunda cede più per le compagne che per sè. Per la sera medesima si apprestano le nozze.

STASIMON II.

Il coro dice del capriccio del fato, prendendo occasione da la varia fortuna di Rosmunda.

EPISODIO III.

Almachilde giunge in scena per recare aiuto a Rosmunda prigioniera, ma impara dal coro come e perchè la prigioniera sia divenuta moglie di Alboino. Almachilde si dispera e grida forte il suo amore per Rosmunda. Intanto sopraggiunge una serva lamentando che Iddio comporti certe cose orrende. Narra che nel banchetto di nozze mentre un poeta esaltava il valore di Alboino, Rosmunda, sentendo rammentare l'uccisione del padre suo, ruppe in lacrime tra la commozione di tutti; solo il re, insuperbito da la lode e caldo dal vino, fattosi portare il teschio di Comundo foggiato a mo' di tazza, bevve in

quello invitando quindi Rosmunda a fare altrettanto : la infelice ricusò, ma costretta con la forza, ben tre volte tentò di prendere la tazza orrenda e tre volte

vinte da la pietà cascar le mani ;

finchè Alboino stesso le appressò la tazza a la bocca facendole bere vino e lacrime insieme. Mentre la serva così narra, giunge Rosmunda con il teschio paterno ; prega la nutrice che in quello componga le ceneri di lei tosto che sarà morta, il che seguirà tra breve; e cade tramortita. Almachilde giura vendetta e vuol correre tosto a uccidere Alboino ; ma la nutrice lo trattiene dicendogli che vi è il modo di uccidere il re e di salvar tutte loro : consegna Rosmunda al coro e parte con Almachilde.

STASIMON III.

Il coro esprime il proprio timore e la propria speranza, e prega Iddio perchè ogni cosa volga in bene.

ESODO.

Un nunzio narra a Rosmunda come Almachilde vestito da donna per consiglio della nutrice, sia penetrato nelle camere di Alboino e, trovatolo dormente riverso sul letto, gli abbia tagliata netta la testa, che, avvolta in un panno, il vendicatore vuol portare a la sua donna oltraggiata. — Rosmunda ringrazia Iddio, e il coro sentenzia che chi vuol governar bene, deve usare pietà : da la pietà nasce l'amore e da l'amore la concordia, la quale sola mantiene e accresce gli stati.

Metrica.

Il metro della *Rosmunda* è, come quello della Sofonisba trissiniana, l'endecasillabo sciolto, che per altro il Rucellai usò con un accorgimento tutto suo. « Dove fosse pausa e qualche altra volta sparsamente legò due versi di seguito con rima; ed altre rime alterne o alternate diede come a caso a' suoi versi (1).

(1) Cfr. Mazzoni op. cit. pref. pagg. xxx, xxxi e n.[1]

Accanto a l'endecasillabo sciolto, usò il Rucellai il settenario, formando con esso metri lirici vari, nei cori e nei luoghi più commossi del dialogo.

La parodos e il primo stasimon sono in forma di canzone, ma non foggiata a strofe, antistrofe ed epodo come i cori del Trissino. Non mancano le stanze di canzone (1), e frequenti le ballate di una sola stanza, riunite a due a due e rotte tra gli interlocutori in modo da non essere a prima vista riconoscibili (2).

Nel terzo episodio (= atto quarto) ricorrono sei madrigali con due schemi alterni; nel terzo stasimon, la sestina lirica; nel primo episodio (= atto secondo) due quartine di endecasillabi e settenari.

Notevoli poi le serie di tutti settenari, o rimati senza legge (3) o sciolti da rima (4). Il settenario sciolto fu invenzione del Rucellai (5).

Fonte - Personaggi.

La storia di Rosmunda è narrata da Paolo Diacono in *De Gestis Langobardorum*, libro I, cap. XVIII e libro II, cap. XIV. Il racconto, barbaro di lingua, ma efficace, dello storico dei Longobardi, servì al Rucellai solo per le linee generali della tragedia.

---

(1) La stanza di canzone che chiude la tragedia è libera.

(2) E non le riconobbe il Mazzoni, che vide da per tutto stanze di canzone. Cfr. p. es. nell'ed. cit. il principio dell'attoquarto (= episodio terzo) vv. 1-12 [schema: a B B; C d E, C d E e B B]e vv. 13-24 [schema: A b B; C D E, C D E, E b B].

(3) Cfr. Ed. cit. quarto atto (= episodio terzo) vv. 209-218.

(4) Cfr. Ed. cit. terzo atto, vv. 465-525, (= secondo stasimon) dove sono inseriti tre soli endecasillabi, rimati con uno o due settenari; e i primi 21 vv. dell'atto quinto (= esodo).

(5) Il Trissino non l'aveva usato mai, neppure « di passaggio in alcune parti del dialogo » come afferma il Mazzoni.

Rosmunda, la fanciulla terribilmente oltraggiata nel più caro degli affetti, quello paterno, appare priva nella tragedia di quel desiderio irresistibile di vendetta per il quale diviene nella storia, adultera prima, aiutatrice dell'assassino, poi. Paolo Diacono non narra se Rosmunda bevesse nella tazza fatale - questo a lui poco importa. La figlia di Cunimondo invitata da Alboino

..... ut cum patre suo laetanter biberet ... . *mox* in mariti necem, patris funus vindicatura exarsit. Consiliumque mox cum Helmichis qui regis schilpor, hoc est armiger et collictaneus erat, ut regem interficeret, iniit. Qui reginae persuasit, ut ipsa Peredeo qui erat vir fortissimus, in hoc consilium adsciret. Peredeo cum reginae suadenti tanti nefas consensum adhibere nollet, illa se noctu, in lectulo suae vestiariae cum qua Peredeo stupri consuetudinem habebat, supposuit, uti Peredeo rem nescius veniens, cum regina concubuit. Cumque illa patrato iam scelere, ab eo quaereret quam se esse extimaret, et ipse nomen suae amicae, quam esse putabat nominasset, regina subiunxit: « Nequaquam ut putas, sed ego Rosemunda sum inquit. Certe nunc talem rem Peredeo perpetratam habes, ut aut tu Alboin interficias aut ipse te suo gladio extinguat ». Tunc ille intellexit malum quod fecit, et quod sponte noluerat, tali modo in regis necem coactus assensit. Tunc Rosemunda, dum se Alboin in meridie sapori dedisset, magnum in Palatio silentium fieri praecipiens, omnia alia arma subtrahens, spatham illius ad lectuli caput, ne tolli aut evaginari posset, fortiter colligavit et iuxta consilium Helmichis, Peredeo interfectorem omni bestia crudelior, introduxit. Alboin subito de sopore expergefactus, malum quod imminebat intelligens, manum citius ad spatham porrexit, quam strictius religatam extrahere non valens, apprehenso tamen scabello suppedaneo se cum eo per aliquod spatium defendit. Sed heu pro dolor vir bellicosissimus et summae audaciae, nihil contra hostem praevalens quasi unus de inermis interfectus est; uniusque mulierculae consilio periit, qui per tot hostium strages bello famosissimus extitit.

Nella tragedia invece Rosmunda beve tra le lacrime, e si allontana dal convito deliberata a morire. E se non fosse l'intervento di Almachilde l'innamorato, non Alboino, ma Rosmunda finirebbe quel giorno la vita.

Alboino è il re barbaro che il Rucellai ha reso più feroce, facendolo infierire contro Rosmunda, non solo perchè figlia del vinto nemico, ma - e più - perchè sorpresa nel l'atto di dar sepoltura al cadavere del padre ucciso.

Personaggio importantissimo è Falisco, l'astuto e saggio consigliere, il quale inducendo Alboino non a uccidere, ma a sposare Rosmunda, vince in un punto solo, tre cause: libera la propria coscienza da lo scrupolo di lasciar morire indifesa la figlia del suo antico benefattore; salva la vita a Rosmunda; e fa l'interesse del suo re, aprendogli legittimamente la via al possesso del paese dei Gepidi.

Personaggio che fa riscontro a Falisco è la nutrice, la quale guida e consiglia l'infelice Rosmunda, non solo, ma salva a la fine tutti quanti, inducendo al travestimento Almachilde che nell'ira subitanea voleva correre a uccidere senz'altro Alboino.

Così che, un po' che si guardi sottilmente nella trama di questa tragedia, si vedrà che il primo posto spetta a Falisco e a la Nutrice, i due personaggi che fanno volgere l'azione secondo i propri divisamenti. Il che non giova certo, a porre in rilievo le figure di Alboino e di Rosmunda.

Il coro è interlocutore e commentatore.

Imitazione drammatica.

Scrive Guido Mazzoni: « Il Rucellai più che imitatore del Trissino, fu suo compagno assiduo di lavoro e merita lode per essergli stato fin da principio favoreggiatore. Non si tratta parlando del Rucellai, rispetto al Trissino, d'un imitatore, ma d'un amico, che ascolta intelligente, che

assente fervido, che incita lavorando in comune, e conforta e migliora (1). » Tale essendo il Rucellai, non ci meraviglieremo di vedere nell'opera sua quell'ardore per l'imitazione del teatro tragico greco, che abbiamo veduto nel Trissino, e la medesima obbedienza ai precetti di Aristotele, risuscitati (2). Le tre tiranniche unità governano la sua tragedia, dove gli avvenimenti sono affastellati l'uno dopo l'altro senza dar tempo sufficiente a gli affetti per un logico svolgimento. L'antefatto storico è modificato dal Rucellai, il quale imagina che Alboino, sceso insieme con Cunimondo a la conquista d'Italia, ottenutala, rivolga le armi contro l'alleato per esser da solo signore, e lo vinca in una grande battaglia su l'Adige. Sì fatta modificazione è parsa a taluno (3) « un riflesso della storia italiana contemporanea, in cui s'erano visti due re stranieri venire alla conquista del regno, e poi l'uno cacciare il malaccorto alleato » A me pare espediente necessario a chi voleva attenersi a l'unità di tempo e imitare da presso l'Antigone Sofoclea. Della quale il Rucellai traduce quasi letteralmente la scena tra Creonte e Antigone, imputata di aver dato sepoltura al corpo del fratello Polinice.

*
* *

La lingua sempre purissima, e talora l'eleganza della frase, rendono la *Rosmunda*, anche per la leggiadria dei cori, di più piacevole lettura che la coetanea *Sofonisba*.

---

(1) Op. cit. pag. xx.

(2) Molte osservazioni fatte per la Sofonisba del Trissino, valgono anche per la Rosmunda del Rucellai.

(3) Canello, *La letteratura italiana nel* xvi *secolo* - pag. 223.

CAPITOLO VI.

Alessandro Pazzi de' Medici

Didone in Cartagine.

(1524).

La *Didone* del Pazzi fu dedicata a Clemente VII l'anno 1524, e rimase inedita fino al 1887 in cui fu pubblicata a Bologna da Angelo Solerti nella *Scelta di curiosità letterarie* del Romagnoli.

Riassunto.

PROLOGO.

L'ombra di Sicheo si presenta al pubblico e narra l'antefatto, da la sua morte violenta per opera di Pigmalione, a la fondazione di Cartagine per opera della moglie Elissa, a l'approdo di Enea, a l'amore e a le nozze del fuggiasco da Troia con la fuggitiva da Tiro. Aggiunge che Iarba, re dei Getuli, pretendente della regina si è unito con Pigmalione per minacciare la città, e ha ottenuto da Giove, suo padre, che Mercurio sia inviato ad Enea per indurlo a proseguire il cammino fatale. Nell'imminenza della morte di Elissa, la quale non vorrà sopravivere a tanto dolore, Sicheo è tornato tra i mortali preso da grande pietà per lei.

Didone esce dal proprio palazzo tutta spaventata perchè in sogno ha visto un foco cadere dal cielo e incendiare il suo letto, e a quel chiarore l'imagine di Sicheo che la chiamava a sè. Teme il furore del cielo per aver rotto a Sicheo l'antica fede, e prende a narrare la propria storia da la fuga da Tiro fino a le nozze con Enea. Anna consola la sorella, e insieme si recano al sacrifizio ordinato agli dei.

PARODOS.

Il coro, formato di poche fanciulle Tirie, si convince che Cupido, sotto le apparenze di Ascanio, ha dato il veleno d'amore a la regina.

EPISODIO I.

Enea confida ad Acate che Mercurio, la sera innanzi, nell'ora del tramonto, gli è apparso e gli ha ingiunto di proseguire il cammino che in nome degli dei deve compiere: egli ha già fatto apprestare le navi, ma si duole pensando il dolore della povera Didone. La quale avuta da la Fama la triste novella, esce in scena per convincere Enea a differire almeno la partenza. Sebbene Enea riconosca tutti gli obblighi che lo legano a la regina, e i pericoli a cui la espone abbandonandola, non di meno non può sottrarsi al fato che lo sospinge verso l'Italia. Didone passa da le preghiere a lo sdegno e a le minaccie: vada egli dove vuole, ma farà giusta penitenza fra aspri scogli, mentre l'ombra di lei lo seguirà da per tutto per gioire de' suoi affanni.

STASIMON I.

Il Coro compiange l'infelice regina, la cui anima stanca non posa ora meno delle agitate navi dei Troiani.

EPISODIO II.

Mercurio rende invisibile Iarba e lo conduce al porto, dove tosto che l'armata di Enea sarà pronta, farà spirare favorevoli i venti.

Didone cui il dolore non permette riposo, spera che Anna sappia convincere Enea a deporre la fretta e ad attendere almeno il vento

propizio: intanto delibera nell'animo suo di morire. Enea non ascolta nemmeno una parola di Anna, e si ritira su la sua nave. Non resta a Didone che un tentativo ancora: secondo il consiglio di una maga d'Etiopia, la quale possiede la virtù di sciogliere dai lacci d'amore chi ne è legato e di legare similmente chi ne sia sciolto, ordina che si appresti nella parte più remota della reggia un' altissima pira, e su quella si ponga tutto ciò che nella reggia è rimasto di Enea, da le armi al letto coniugale: tutto che fu di lui deve essere distrutto.

STASIMON II.

Il coro invoca tutte le erbe e tutti i veleni per la magia che si appresta.

EPISODIO III.

Mercurio toglie a Iarba il velo che lo rendeva invisibile e gli consegna una verga che gli discaccierà ogni pericolo. Mentre Didone lamenta la sua tristissima sorte, Iarba le si prostra ai ginocchi e le giura di vendicarla uccidendo Pigmalione, purchè ella acconsenta a le nozze con lui. La regina accetta. Il coro avverte che la pira è pronta e che le navi di Enea veleggiano ormai fuori del porto. Didone infuria contro Enea che vorrebbe inseguire col ferro e col fuoco: « Sia egli continuamente agitato da guerre; gli sia strappato il figlio Ascanio; muoia anzi tempo, e senza tumulo sia gettato sul lido; mai sia pace tra i loro discendenti e possa nascere da le ceneri di lei chi col ferro e col fuoco non dia tregua ai nascituri di Enea ». Sopraggiunge un nunzio recante la testa e le mani di Pigmalione: Iarba ha compiuto la vendetta. Didone accetta felice il dono e si reca al sacrifizio imminente.

STASIMON III.

Il coro ricorda le nefandità di Pigmalione.

ESODO.

Il nunzio narra della battaglia che ora infierisce nel campo, tra Africani e Fenici. Intanto ecco giungere Barce, la nutrice di Sicheo,

ad annunziare che la regina si è uccisa gettandosi su la spada di Enea. Il coro si reca presso Didone morente, poi torna e narra come l'intervento di Iride abbia liberata l'anima dal corpo della infelice suicida. Il nunzio va a riferire il triste caso a Iarba, e il coro indirettamente avverte che Anna sarà la nuova regina.

Metrica.

La *Didone* del Pazzi è in versi speciali senza ritmo sensibile, e sciolti da rima, dei quali l'autore medesimo così scrive nella lettera dedicatoria a Clemente VII:

« Quanto alli versi che ho usato, conosco manifestamente che offenderanno nella prima giunta il lectore, parendo non solo nuovi et inusitati (come certo sono) ma ancora aspri (1) et forse inepti. Non dimeno alcune ragioni mi hanno persuaso ad approvare più presto tale specie di versi in tale composizione che ogni altra: infra le quali è questa, che mi sono parsi più simili alli antiqui tragici greci e latini, *non tanto nel numero delle syllabe, quanto nel tenue suono che d'epsi risulta,* giudicandoli ancora più proporzionati et più apti ai colloqui che si ricercano in tale poema, che gli altri, li quali sono usati dalli poeti vulgari nelle loro opere d'altra sorte. Similmente havendo visto per esperientia che li spectacoli che si recitano hoggi composti in quella specie di versi tanto sonori, sono manco grati, che quelli che si recitano composti in prosa: la qual mera prosa, perchè non è da approvare maxime in tragedie, mi pare necessariamente si debba ricorrere ad una specie di metro non molto dissimile alla prosa, *nel quale sia non dimeno occultamente numero et symmetria poetica: il che dico essere in questa specie di versi, et in ogni altra più et meno, nella quale sia observatione et legge determinata*; purchè la quantità delle sillabe non exceda la forma del verso, perchè tal nu-

(1) E veramente sonavano aspri al popolo, che fischiava le tragedie del Pazzi « quod ea pöemata versibus constarent pede uno longioribus ».

mero et symmetria si causano da quella uniformità observata continuamente. In modo che concludo haver questa specie di metro tanto suono che basta al fuggire la licentiosa bassezza della prosa, essendovi observatione non poca, come apparisce a chi bene lo considera et esamina, et d'altra banda non tanto suono che possa interrompere la gravità del colloquio necessario et proprio del poema tragico. Perchè il troppo suono si vede per esperientia, in modo impedire l'animo dello spectatore intento alla dolcezza della recitatione, che necessariamente alli tempi nostri, s'è posta da canto in gran parte la rima, la quale a me pare che sconvenga manco al non essere usata in questi versi che in quelli nei quali è per longo uso recepta (1) ».

Discordi sono le opinioni intorno a la natura di questo nuovo verso. Chi lo crede fondato sul numero delle sillabe (2), e chi piuttosto su l'accento ritmico (3). Certo il Pazzi volle farlo simile al trimetro giambico greco-latino; e poichè tale somiglianza cercò *non tanto nel numero delle syllabe quanto nel tenue suono che d'epsi* [*versi*] *risulta*, ponendo mente che in questi versi doveva essere *occultamente numero et symmetria poetica*, come *observatione et legge determinata*, parmi assolutamente da escludere la prima ipotesi, o per lo meno da non ritenersi la sola a spiegare la formazione del verso; tanto più che non tutti i versi sono di dodici sillabe, ma qualcuno, e non sdrucciolo, ne conta tredici.

L'accento ritmico, fu osservato, non coincide sempre nei versi del Pazzi con l'accento tonico, anzi non coincide mai, o quasi mai, nei due ultimi piedi ; il che a bella posta avrebbe voluto il poeta per avvicinarsi il più pos-

(1) Cfr. Edizione curata del Solerti pagg. 49-51.

(2) A. Solerti, Introduzione a l'ediz. delle tragedie del Pazzi.

(3) G. Caponi, *Di Alessandro Pazzi de' Medici e delle sue tragedie metriche*. Prato, 1901.

sibile a la prosa (1). Ragione insussistente cotesta, quando si pensi che l'Alberti nel famoso *certame coronario*, volendo rifare l'esametro non ottenne la coincidenza delle sillabe in arsi con quelle colpite da l'accento tonico della parola: nè può dirsi ch'egli avesse intenzione d'avvicinarsi a la prosa. Gli è che la poesia *metrica* rifà i versi latini tenendo conto della *quantità, senza badare agli accenti della parola italiana* (2); e del resto tutti sanno, senza entrare in sottili questioni di metrica classica, che anche nella poesia latina i due accenti caddero di rado su la medesima sillaba (3).

La spiegazione dei versi del Pazzi è dunque, se non erro, assai più semplice di quel che non paia: al modo istesso che l'Alberti e il Dati avevano primi rifatto *metricamente* l'esametro, il Pazzi rifece primo *metricamente* il trimetro giambico. E ottenne così un verso di *tenue suono*, dove non di meno era *occultamente numero et symmetria, observatione et legge determinata.*

Comunque, si noti l'importanza di questo saggio di poesia metrica anteriore a la *Nuova Poesia* del Tolomei

---

(1) Cfr. Caponi, opusc. cit.

(2) Trascrivo qui, per maggior chiarezza due esametri dell'Alberti e due trimetri giambici del Pazzi segnando con accento acuto le sillabe in arsi.

Alberti: Díte, o mórtalí, che sí fulgénte coróna
Póneste ín mezzó, che púr mirándo voléte?
Pazzi: Contro á l'etérne léggi dél cecó regnó
Dall'ábissó profúndo vénutó sonó...

(3) Si badi a non confondere la poesia *metrica* con la *barbara*, la quale ultima riproduce i versi latini con le sillabe, con gli accenti e con le pause, che in essi avverte l'orecchio italiano senza tener conto della quantità. Cfr: S. Ferrari, *Antologia della lirica moderna italiana*. Nota a l'ode " Alla stazione in una mattina d'autunno ,,.

(1538-39) e solo posteriore ai tentativi dell'Alberti e del Dati (1441).

Ma non tutta la tragedia è in versi sì fatti. Il coro non sempre, e qualche volta Didone e Barce usano il settenario sciolto; spesso il coro usa tre settenari e un endecasillabo sciolti da rima, riuniti in quartine (per eccezione a pag. 61 dell'ediz. cit. in luogo dell'endecasillabo è il solito trimetro giambico); una volta il coro è distribuito in quartine formate di un ottonario, cui seguono due settenari e un endecasillabo (ed. cit. pag. 69).

Fonte.

La storia di Didone è narrata da Virgilio nel primo e nel quarto libro dell'Eneide; e da Virgilio, il Pazzi confessa d'aver tolto il più che ha potuto.

L'ombra di Sicheo narra nel prologo ciò che Virgilio pone nel l. I vv. 340-70 circa; tutto il resto è tolto dal l. IV. Le parole che Anna rivolge a Didone per toglierle ogni scrupolo, dopo avvenute le nozze, sono simili a quelle che pure nell'Eneide le rivolge, ma per incoraggiarla a le nozze; la visione di Mercurio che Enea racconta ad Acate è tolta dai vv. 222-37 più 265-276; le preghiere e i rimproveri che Didone rivolge a Enea sono identici nel poema e nella tragedia:

Da l'Eneide:

Dissimulare etiam sperasti, perfide, tantum
Posse nefas? tacitusque mea decedere terra?
Nec te noster amor, nec te data dextera quondam
Nec moritura tenet crudeli funere Dido?
Quin etiam hiberno moliris sidere classem
Et mediis properas Aquilonibus ire per altum,

Crudelis? Quid? si non arva aliena domosque
Ignotas peteres, et Troia antiqua maneret;
Troia per undosum peteretur classibus aequor?
Mene fugis?

IV - 305 e segg.

Da la tragedia:

Anchor tenermi ascoso poter pensavi
tanto inganno? et partirti de i regni miei
furtivamente? Lasso che il nostro amore
nè la fede già data con la tua dextra,
nè pur pensier alcun che miseramente
finir senza di te debba la vita Dido
tenerti può? Ch'ancor nel mezzo del verno
co i venti tanto adversi che dal pol soffiano
navigar cerchi? ahi senza pietà alcuna
quasi tu non andassi a i regni d'altrui?
O non dovessi mendicar novi hospitii
che se la patria tua antiqua in pie' fosse,
se la Regia di Priamo anchor fiorisse,
non ardiresti in tempo tanto inimico
per mar sì tempestoso andar a trovarla:
Ma forse fuggi me?.....

Ed. Solerti pag. 76.

Identica è la descrizione dell'affannarsi dei Troiani al porto; la preghiera di Didone a la sorella Anna affinchè induca Enea a differire la partenza; la magìa della sacerdotessa incantatrice; i lamenti di Didone sul suo misero stato; l'invettiva contro Enea e la maledizione; la morte di Didone con l'intervento di Iride, e la disperazione di Anna.

Personaggi.

Avendo il Pazzi trattato nella sua tragedia solo l'episodio finale dell'amore di Didone e di Enea, i personaggi sono riusciti a bastanza nettamente delineati. Ciò anche

per la continua e letterale imitazione virgiliana che non gli ha permesso di alterare il carattere dei personaggi, pur rendendoli freddi e privi della tragica nobiltà di cui li ha animati il poeta latino.

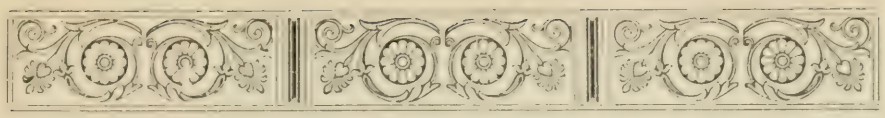
Un personaggio nuovo è introdotto a operare nella tragedia del Pazzi: questi è Iarba, il pretendente della regina, il quale dopo tanto faticare per ottenerla, non solo rimane senza, ma con la rivoluzione nel campo. Molto più efficace è Virgilio, che senza fare di Iarba personaggio agente lo ricorda « ogni tanto come lontana minaccia dell'ultima rovina (1) ».

Il coro è interlocutore, commentatore e narratore di ciò che avviene fuori di scena.

Imitazione drammatica.

Il Pazzi, traduttore di Sofocle e di Euripide non poteva non averli presenti quando si accinse a scrivere la sua tragedia originale. Nella quale, sebbene l'ombra di Sicheo faccia il prologo a la maniera latina, tuttavia la mancante divisione in atti e più il moderato e breve sentenziare, assai dissimile dal copioso dei latini, o meglio, di Seneca, rivelano il desiderio nell'autore di attenersi a l'imitazione dei Greci.

(1) Cfr. Solerti, Ed. cit. pag. 40



CAPITOLO VII.

Ludovico Martelli - *Tullia*

(1530).

La *Tullia* fu scritta intorno al 1530 e stampata la prima volta in Roma da Antonio Blado di Asola l'anno 1533.

Riassunto.

PROLOGO.

Lucio e Demarato fratelli, son giunti in Roma dove il padre loro (Tarquinio Prisco) regnò e dove perdè regno e vita: ora è re il loro terribile nemico (Servio). È l'alba. Per cacciare il tiranno e impossessarsi del regno, Demarato farà in modo d'esser ricevuto dal re e gli dirà che Lucio si è ucciso esule a Corinto; Lucio intanto recherà a la consorte Tullia un'urna dicendole che in quella sono le ceneri di Lucio. — Si avanza Tullia ricordando i delitti per i quali Servio è re, e l'accordo di lei col cognato per cacciare Servio dal regno; aggiunge che accortosene Servio, Lucio fu costretto ad allontanarsi da Roma, dove ritornerà solo quando n'abbia felice segno dal cielo. Da ventun'anni Tullia l'aspetta.

PARODOS.

Il Coro consola Tullia: forse è per via chi punirà l'usurpatore.

EPISODIO I.

Tullia continua i suoi lamenti, dichiara giusta la morte data a la sorella e al primo marito: ora anela vendetta sui propri genitori, ma sa che non potrà compierla se non con la spada di Lucio: e Lucio è lontano! Esce fuori la nutrice, e narra come i genitori di Tullia per un orribile sogno fatto da la regina, si apprestino a sacrificare su la tomba degli uccisi, Tarquinio Prisco e Tanaquilla: a la regina sul far dell'alba è parso vedere una nube che venendo d'Oriente contrastava a lei e a Servio i raggi del sole, e mentre Tullia lodava quella nube Tarquinio Prisco chiamava a sempiterna pena i suoi uccisori. Udito il sogno, Tullia propizia con doni le ombre inquiete de' due morti dai quali spera aiuto.

STASIMON I.

Il Coro avverte che i sogni avuti sul mattino indicano fatti prossimi ad avverarsi.

EPISODIO II.

Tarquinia, la regina, invita la figlia Tullia a por fine una buona volta a' suoi vani lamenti; ma Tullia non teme le minaccie materne: ella stima suoi genitori i due poveri uccisi. La regina vuol scagionare sè e il marito Servio da la terribile accusa, e narra una lunga storia che Tullia dichiara falsa, chiamando la madre orsa, empia, crudele. Tarquinia risolve di dar morte a Tullia, ma è tormentata dal sogno. Tullia inveisce col Coro contro Servio, mostro nato di madre vile e di padre incerto. — Si avanzano intanto alcuni che a la vista sembrano greci; il re, saputo da Demarato che vengono da Corinto, chiede notizie di Lucio, e, intesa la morte di lui, invita Demarato nella reggia. Tullia che ha sentito, si dispera; intanto sopraggiunge la nutrice a dirle che su la tomba di Tarquinio Prisco e di Tanaquilla ha veduto le tracce di recente sacrifizio, opera certa di Lucio; ma quando sa della morte di Lucio rompe anch'essa in lamenti.

STASIMON II.

Manca.

ESODO.

Mentre la regina esce da la reggia per recarsi a ringraziare Apollo della morte di Lucio, si avanza un forestiero con l'urna delle ceneri di lui. Il forestiero è Lucio stesso, che finge di compiere le ultime

volontà del morto amico. Tullia perde i sensi, poi, tornata in sè, piange a lungo il marito perduto, invoca per sè la morte e invita i cittadini a prender l'armi contro il tiranno. Il forestiero interrogato le narra come avvenne la morte di Lucio. Esce fuori Servio e nega al forestiero di dare a quelle ceneri sepoltura: Lucio allora si scopre e gli annuncia prossima la fine. Tullia, feroce di gioia, ordina che il padre sia tosto condotto entro il palazzo e ucciso.

Ecco l'ombra di Servio, già uscito di vita, che si presenta a la moglie per darle l'estremo saluto e per raccomandarle di non avvicinarsi a la reggia, se non vuole trovare la morte. Tarquinia sorpresa inveisce contro gli dei e contro il popolo; giunta a la reggia abbraccia il cadavere del marito e vorrebbe scagliarsi contro la figliuola, se Lucio non si opponesse. Ma il popolo s'è levato in armi e Lucio spera soccorso dal cielo. Ed ecco un fuoco risplendere in mezzo a la piazza tra la folla minacciosa: è Romolo venuto a sanzionare per volere di Giove il nuovo regno di Lucio Tarquinio.

Il Coro ammonisce che nessuno per quanto saggio può antivedere la propria fine.

Metrica.

Il metro della *Tullia* è l'endecasillabo sciolto, accanto al quale è largamente usato anche il settenario sciolto. Talora il settenario è alternato con l'endecasillabo; talora un endecasillabo è posto ogni tre settenari; talora endecasillabi e settenari si avvicendano senza legge costante. Inoltre la canzone è il metro della parodos e del primo stasimon; stanze di canzone troviamo nell'esodo e nella chiusa della tragedia.

Il Martelli riprese la stanza libera di endecasillabi e settenari, già usata da Galeotto del Carretto e da Gian Giorgio Trissino (cfr. p. 29 e 45), e ne formò canzoni a stanz*a* libe*ra*: o rimata come nel primo episodio (1), o

(1) Sono quattro stanze, ognuna con questo schema:
A B b C A A b C C D d E F e F.

sciolta da rime come nell'esodo (1). É questa una forma intermedia di canzone tra quella governata da le antiche leggi di Dante e del Petrarca, e la canzone libera del Guidi. L'ho chiamata a stanz*a* libe*ra*; e non deve confondersi con l'altra a stanz*e* libe*re*, detta semplicemente libera: però che nella canzone a stanza libera del Martelli ogni stanza *ripete* lo schema libero fissato nella prima; nella canzone libera del Guidi, ogni strofe *dispone e rima variamente*, cioè liberamente, endecasillabi e settenari.

Fonte - Personaggi - Imitazione drammatica.

Il capitolo 48 del primo libro di Livio ha offerto al Martelli l'argomento per la sua tragedia. Ma poichè il racconto dello storico è sì fattamente mutato per il proposito dell'autore di modellare la sua *Tullia* su l'*Elettra* sofoclea, da non conservare intatti quasi altro che i nomi dei personaggi, l'*Elettra* è da ritenersi non solo oggetto di imitazione per parte del poeta italiano, ma vera e propria fonte insieme con il racconto di Livio.

Tullia è in Livio soltanto una donna malvagia; ella uccide il marito e finisce di uccidere il padre per l'ambizione di esser regina. Per il Martelli, invece, Tullia doveva essere l'Elettra romana, cioè la venditrice di una colpa, la restauratrice di un diritto. Ella uccide il marito solo perchè da lui non avrebbe mai ottenuta vendetta, e sposa il cognato perchè spera col mezzo suo di ottenerla (2). Se

---

(1) Sono sette stanze, ognuna con questo schema:
a b C d e F g h i l M n O.

(2) Cfr. Canello, *Il Cinquecento* – pag. 224.

non che mentre la vendetta di Elettra si compie su la madre e su l'amante che le hanno ucciso il padre, la vendetta di Tullia si compie su ambo i genitori che le hanno ucciso i nonni: Elettra si capisce e anche si ammira per la sua filiale pietà, Tullia si disprezza e si aborre. Sotto la veste di Elettra, la Tullia del Martelli appare con l'ambizione crudele della Tullia di Livio: non esser liberata interamente dell'antico carattere, parmi il suo principale difetto, difetto di origine che permane a traverso tutta quanta la tragedia.

Il travestimento di Tullia porta con sè quello degli altri personaggi: Servio diviene Egisto; Lucio Tarquinio, Oreste; Tarquinia, Clitennestra sui quali reputo inutile trattenermi, facendo solo notare che la diversità dei casi rende talora comico lo svolgimento dell'azione.

La nutrice è dedotta da Crisotemi.

sciolta da rime come nell'esodo (1). È questa una forma intermedia di canzone tra quella governata da le antiche leggi di Dante e del Petrarca, e la canzone libera del Guidi. L'ho chiamata a stanz*a* libe*ra*; e non deve confondersi con l'altra a stanz*e* libe*re*, detta semplicemente libera: però che nella canzone a stanza libera del Martelli ogni stanza *ripete* lo schema libero fissato nella prima; nella canzone libera del Guidi, ogni strofe *dispone e rima variamente*, cioè liberamente, endecasillabi e settenari.

Fonte - Personaggi - Imitazione drammatica.

Il capitolo 48 del primo libro di Livio ha offerto al Martelli l'argomento per la sua tragedia. Ma poichè il racconto dello storico è sì fattamente mutato per il proposito dell'autore di modellare la sua *Tullia* su l'*Elettra* sofoclea, da non conservare intatti quasi altro che i nomi dei personaggi, l'*Elettra* è da ritenersi non solo oggetto di imitazione per parte del poeta italiano, ma vera e propria fonte insieme con il racconto di Livio.

Tullia è in Livio soltanto una donna malvagia; ella uccide il marito e finisce di uccidere il padre per l'ambizione di esser regina. Per il Martelli, invece, Tullia doveva essere l'Elettra romana, cioè la venditrice di una colpa, la restauratrice di un diritto. Ella uccide il marito solo perchè da lui non avrebbe mai ottenuta vendetta, e sposa il cognato perchè spera col mezzo suo di ottenerla (2). Se

---

(1) Sono sette stanze, ognuna con questo schema:
a b C d e F g h i l M n O.

(2) Cfr. Canello, *Il Cinquecento* – pag. 224.

non che mentre la vendetta di Elettra si compie su la madre e su l'amante che le hanno ucciso il padre, la vendetta di Tullia si compie su ambo i genitori che le hanno ucciso i nonni: Elettra si capisce e anche si ammira per la sua filiale pietà, Tullia si disprezza e si aborre. Sotto la veste di Elettra, la Tullia del Martelli appare con l'ambizione crudele della Tullia di Livio: non esser liberata interamente dell'antico carattere, parmi il suo principale difetto, difetto di origine che permane a traverso tutta quanta la tragedia.

Il travestimento di Tullia porta con sè quello degli altri personaggi: Servio diviene Egisto; Lucio Tarquinio, Oreste; Tarquinia, Clitennestra sui quali reputo inutile trattenermi, facendo solo notare che la diversità dei casi rende talora comico lo svolgimento dell'azione.

La nutrice è dedotta da Crisotemi.

CAPITOLO VIII.

Giambattista Giraldi - *Orbecche*

(1541).

L'*Orbecche*, composta nel 1541, fu rappresentata la prima volta a Ferrara nello stesso anno, e la prima volta stampata in Venezia per li figliuoli di Aldo l'anno 1543.

Riassunto.

Il prologo invita il pubblico a non maravigliarsi se egli si presenta a ragionare con lui fuori del costume delle tragedie antiche. È mosso da pietà: fatti orribilmente crudeli sono per accadere in Susa, nobile città di Persia. Chi ha cura di sè, abbandoni questo luogo. Ecco il palazzo reale, ricetto di ogni scelleraggine; ecco Nemesi, orrida in vista, che chiama le Furie.

ATTO I.

La Nemesi, accennato a la giustizia divina che lascia tempo ai buoni di ravvedersi, ma che punisce inesorabilmente i malvagi, annunzia che oggi è qui venuta per dare al tiranno e a la sua famiglia la ricompensa delle loro male opere. Le Furie per comando di lei pongono in Sulmone e nella sua gente tanto furore quanto non fu

mai in terra. Viene la notte. Appare l'ombra di Selina, moglie di Sulmone, uccisa dal marito insieme col figlio perchè colpevoli d'incesto. Ella vuol vendicarsi contro la figlia Orbecche che fu la innocente accusatrice di lei presso il padre: svelerà il matrimonio che segretamente Orbecche ha contratto con Oronte, giovine Armeno che visse nella corte, e dal quale ha avuto due figli; Orbecche ucciderà il padre, vedrà uccisi il marito e i figliuoli e finalmente colpirà sè medesima. Selina gioisce della prossima rovina della Casa e aspetta tra le pene eterne tutti i parenti suoi.

Il Coro leva un inno a Venere, perchè salvi Oronte e Orbecche, due suoi fidi.

ATTO II.

Orbecche cui il padre ha ingiunto di sposare Selino, re dei Parti, dandole tempo un giorno a risolversi, considera la fallacia dei piaceri umani e si duole con la nutrice, la quale tenta di consolarla con la sua migliore filosofia. Solo Oronte saprà porre rimedio al minacciato malanno. Ritiratasi Orbecche, la nutrice considera lungamente l'incostanza delle cose, i mali delle singole età dell'uomo e delle varie condizioni sociali, finchè giunge Oronte. Anch'egli è pensoso: per ordine del re deve consigliare Orbecche ad accettare il marito propostole; trova tuttavia il tempo di paragonarsi al solito nocchiero che anche nella tempesta deve vigilare al timone. Orbecche esce a incontrare Oronte: si dicono i loro guai, ma Oronte spera che il re, quando saprà dell'avvenuto matrimonio non infurierà grandemente, tanto più se la rivelazione sarà fatta da Malecche, consigliere del re e loro amico sincero. Orbecche, rimasta sola, lamenta il suo stato, espone i suoi dubbi, inveisce contro le ricchezze e finalmente impreca a la triste condizione delle donne, sempre soggette ad altri, mai libere.

Il Coro riprende una volta ancora, il solito motivo della caducità dei beni terreni.

ATTO III.

L'atto comincia con un lungo monologo di Malecche il quale, secondo il divisamento di Oronte, deve dar notizia al re Sulmone del già avvenuto matrimonio. Se non che Sulmone è già stato avvertito da una cameriera di Orbecche, e, adirato, meditando vendetta, va in cerca di Malecche per consigliarsi con lui. Trovatolo gli espone

la cagione dell' ira sua, ma il consigliere cerca mille modi per frenarlo e gli rivolge un lunghissimo discorso dove gli mostra la nobiltà del perdono, il valore di Oronte, la virtù di Orbecche e cerca di volgergli l'animo a commozione ricordandogli i nipotini. Il re pare addolcirsi e si risolve a perdonare; anzi invia a Oronte l'anello della successione al trono. Ma è tutta una finzione. Rimasto solo medita la vendetta; farà uccidere Oronte e i nipoti, e li mostrerà in quello stato a la figlia. Oronte, ricevuto l'anello, presta fede a le buone intenzioni di Sulmone: non altrettanto Orbecche che rimane dubbiosa. Fattisi innanzi al re, sentono parole di benevolenza e di perdono. Oronte, da solo, prende appiglio da l' instabilità della fortuna per narrare le vicende della sua vita.

Il Coro e la nutrice con canto alterno invocano da Amore voci e rime per dire la felicità di questo giorno.

ATTO IV.

Giunge un messo imprecando contro il destino che lo ha fatto vivere in questa città dove gli uomini sono più feroci delle belve. Invitato dal Coro a narrare ciò che l'affanna, comincia, dopo molte proteste di dolore, il racconto. Sulmone, fatto condurre Oronte nel fondo di una torre, gli disse di volerlo ivi fare suo successore nel regno, e gli tagliò le mani offrendogliele quale scettro. Poi prese uno dei fanciullini e svenatolo lo gittò ai piedi del padre. Allora Oronte alzando i moncherini in atto di preghiera, invocava per sè la morte purchè fosse salvo l'altro figliuolo, il quale intanto, preso da spavento, si era stretto intorno al padre. Ma Sulmone percosse ambedue sì forte che caddero ambedue morti ai suoi piedi. Nè qui finì la crudeltà del re il quale pose in un vaso d'argento la testa e le mani d'Oronte, e in altri due vasi i corpi dei due figliuoletti con i pugnali; poi fece recare i tre vasi nelle stanze reali.

Il Coro che ha interrotto il racconto con espressioni di sdegno e di terrore prevede che quei resti sono serbati per l' infelice Orbecche. Poi si rivolge a la Fede che l'uomo solo osa infrangere.

ATTO V.

Sulmone con i due cortigiani Tamule e Allocche ragiona del fatto compiuto; fa quindi chiamare Orbecche per offrirle il dono di nozze.

Orbecche è tristemente agitata da un sogno nel quale ha visto un'aquila piombare dal cielo sul compagno e sui due nati di una bianca colomba, e farne strazio e gittarli a la colomba, che vinta dal dolore morì. Giunta Orbecche in cospetto di Sulmone, che si era fatto da parte, è invitata a sollevare il drappo che copre il dono. Ella trema, rabbrividisce e implora d'essere uccisa.

Ma quando sente che deve andar sposa a uomo di alto lignaggio, brandisce uno dei pugnali che avevano servito per uccidere i suoi cari, si avventa sul padre, lo svena e gli taglia la testa e le mani. Il Semicoro che vede il fatto, sentenzia esser giusta la punizione toccata al tiranno. Orbecche impreca, piange, poi si uccide. Sopraggiungono la nutrice e le donne di Corte che dopo pianti, lamenti e disperazioni si apprestano a dar sepoltura al cadavere di Orbecche e ai resti de' suoi cari, mentre getteranno ai cani il corpo di Sulmone.

Il Coro sentenzia che la sola felicità eterna e vera è quella che si gode là dove è Dio.

Metrica.

Il metro è il solito endecasillabo sciolto, interrotto da stanze di canzone libere o no, e da intere canzoni a stanza libera, le quali, a differenza di quelle del Martelli (cfr. p. 73 e 74) si chiudono con tre versi separati a guisa di commiato. Il coro che chiude il terzo atto è in forma di sestina lirica. Nel coro finale del secondo atto e in altri luoghi, agli endecasillabi sono mescolati settenari senza alcuna norma costante di ordine e di rima; nella scena quarta dell'atto quinto si nota anche qualche quinario.

Su l'uso del settenario e della rima nelle Tragedie, è notevole quel che scrive il Giraldi nel suo *Discorso intorno al comporre delle comedie e delle tragedie*: (1).

---

(1) Vedilo in *Scritti estetici* di G. B. Giraldi Cintio - Milano - Daelli 1864, Parte II, pag. 58.

« I versi del coro debbono essere tutti composti alla dolcezza e questa dolcezza è generata dalle rime che cadono ne' versi parte interi e parte rotti [endec. e setten.], che come i versi interi fanno la gravità, così i rotti la dolcezza..... Convengono anco nelle tragedie le rime nelle parti morali e nelle affettuose che siano indotte o per mover compassione o per dimostrare improvvisa allegrezza: perchè gli affetti dolci e le sentenze composte a persuadere, possono essere talora espresse con simili versi, acciocchè più agevolmente siano ricevute nell'animo di chi ascolta ».

Non ci meravigli poi la sciatteria dei versi del Giraldi; egli in una lettera a Bernardo Tasso, si esprime così:

« Scrivo in modo che se si avesse a dire il medesimo in prosa, levatane la varietà del metro non si direbbe con altre parole (1) ».

Fonte.

L'argomento dell'*Orbecche* è tolto da una novella dello stesso Giraldi, novella che comparve poi negli *Ecatommiti*, stampati la prima volta a Monteregale (Mondovì) pei tipi di Leonardo Torrentino, l'anno 1565. È la seconda, della seconda dècade. È superfluo aggiungere che alcune scene della tragedia sono una traduzione in versi, della prosa della novella, specie nelle parlate; di che non reco esempi, essendo novella e tragedia, opere del medesimo autore.

Piuttosto credo opportuno riferire ciò che il Giraldi scrive intorno la *favola tragica* nel già citato *Discorso* (pp. 14, 15, 16):

« Io tengo che la favola tragica si possa fingere dal poeta, perchè non stando la forza del muovere gli affetti tragici se non nella imi-

(1) Cfr. Epist. *Tasso*, II, pag. 259.

tazione che non si parta dal verisimile e non movendo le cose da sè gli affetti senza le voci acconciamente e numerosamente insieme giunte, mi par che sia in facoltà del poeta il muovere a sua volta gli affetti tragici in tragedia della quale egli finga l'azione che sia conforme agli abiti naturali e non lontana da quello che puote e suole avvenire. E forse tanto maggiormente si muovono per la finta gli affetti a introduzione de' buoni costumi, quanto per venir nuova negli animi degli ascoltanti si apparecchia ella maggior attenzione ».

Inoltre nei versi aggiunti nella stampa a la tragedia, sotto il titolo *La tragedia a chi legge* il Giraldi scrive:

Nè mi dei men pregiar perch' io sia nata
Da cosa nova e non da historia antica
Che chi con occhio dritto il ver riguarda,
Vedrà che senza alcun biasimo lece
Che da nova materia e novi nomi
Nasca nova tragedia.

Orbecche, Ed. Cagnacini - Venezia 1583, p. 130.

Si noti che trarre argomento di tragedie da la novella anzi che da la storia non era cosa nuova, perchè già l'aveva fatto il Pistoia con la Panfila (cfr. p. 19). E nemmeno si può attribuire al Giraldi la priorità nell'*invenzione* della favola tragica, perchè si conoscono due tentativi anteriori: l'uno del Notturno Napolitano con la *Tragedia del massimo e dannoso errore in che è avviluppato il fragile e volubile sesso femminino*, stampata in Milano per Magistro Gotardo da Ponte, l'anno 1518; l'altro di Marco Guazzo con la *Discordia d'Amore*, stampata in Venezia presso Bindoni e Pasini, nel 1526 (1).

(1) Cfr. Flamini - *Il Cinquecento*, p. 553 (nota a p. 240).

Personaggi.

« Orbecche non manca di sentimento, ama appassionatamente il suo sposo e i suoi piccini; ed uno dei punti meglio tratteggiati del suo carattere è il passaggio repentino da la preghiera al padre perchè l'uccida a l'atto disperato per cui uccide il padre, quando questi viola il sacro ricordo de' suoi cari morti con l'accenno a nuovo matrimonio (1) ».

La ferocia di Sulmone è più attendibile nella novella, dove si mostra un po' attenuata, che nella tragedia dove è troppo fuori dell'umano.

Anche Oronte è più logico nella novella dove almeno tenta qualche cosa prima di cadere nell'insidia tesagli da Sulmone: appena il pericolo minaccia lui e Orbecche, fugge con la moglie lontano, in Armenia, e solo dopo nove anni si lascia persuadere al ritorno, certo che ormai l'ira del re sia interamente sbollita: e trova invece la morte. Si capisce del resto perchè il Giraldi non abbia in ciò seguita la novella: avrebbe rotta l'unità di tempo e di luogo, da le quali egli non pensava ancora ad allontanarsi. Del resto anche quando tentò come nell'*Eufimia* (1554) e nell'*Arrenopia* (1562) di derogare dal *volger di sole* prescritto da Aristotele, o da la sceua fissa, non seppe farlo che assai timidamente.

Malecche, il consigliere del re, più che prudente è retorico.

Il Coro « recitato senza canto » da uno solo dei coreuti

---

(1) Bilancini, *G. B. Giraldi e la tragedia ital. nel secolo XVI* - Aquila 1890, pag. 61.

« serve come se l'autore stesso parlasse, a lodare o biasimare quello che merita di essere lodato o biasimato, e il coro alla fine dell'ultimo atto deve essere anche più sentenzioso come che contenga la morale di tutta la favola (1) ».

Nel fatto, il coro muove quasi sempre da una sentenza di ordine generale, e questa collega con i fatti particolari narrati nella tragedia. Lo stesso fanno e non di rado i personaggi, tutti pieni di concettosa gravità la quale poi si risolve in una vana esercitazione retorica, fatta di stucchevole abbondanza di parole. La tragedia deve, secondo il Giraldi, avere un fine morale, e il drammaturgo cede il posto al moralista. Anche l'orrore che desta Sulmone e la compassione che può suscitare Orbecche, hanno il medesimo scopo, chiaramente espresso dal Giraldi con le seguenti parole:

« La tragedia col miserabile e col terribile purga gli animi dai vizi e gli induce a buoni costumi (2) ».

E più avanti:

« La tragedia con l'orrore e con la compassione mostrando quello che dobbiamo fuggire ci purga da le perturbazioni nelle quali sono incorse le persone tragiche (3) ».

Occorre tuttavia ricordare che se l'orrore ha tanta parte in questa prima tragedia, il Giraldi lo attenuerà in altre, fino a farlo del tutto scomparire in alcune (*Antivalomeni*, 1548; *Eufimia*, 1554; *Arrenopia*, 1562).

(1) Cfr. Discorso cit. pag. 51.
(2) Cfr. Discorso cit. pag. 12.
(3) Cfr. Discorso cit. pag. 32.

Imitazione drammatica.

Dato un sì fatto concetto della Tragedia, era logico che il Giraldi si desse tutto a l'imitazione di Seneca *il Morale*, che da lui fu reputato infinitamente superiore ai Greci. Scrive il Giraldi nel citato *Discorso*:

« Quasi in tutte le sue tragedie, Seneca avanzò nella prudenza, nella gravità, nel decoro, nella maestà, nelle sentenze, tutti i Greci che scrissero mai, quantunque nella elocuzione potesse essere più casto e più colto ch'egli non è » pag. 34.

E in altro luogo parlando delle *Troadi* di Seneca afferma che

« quantunque paiano tolte da Euripide sono però talmente trattate, che ad aver superato Euripide non si desidera altro in lui che egli avesse avuta così pura la lingua romana com'ebbe la greca Euripide: che non v'è alcuno che dirittamente giudichi che non gliela dia vinta nella maestà e negli affetti e nell'osservanza del costume e nella vivacità delle sentenze » pag. 94.

Nè ci meraviglieremo se egli fece dei cori altrettante lezioni di morale, ove si ponga mente a le seguenti parole:

« I cori di Seneca io giudico molto più degni di loda che quelli di tutti i Greci, perchè ove questi molte volte si stendono in novellucce, quelli di Seneca, con discorsi morali e naturali tutti tolti da l'universale ritornano maravigliosamente a le cose della favola. La qual cosa (il meglio che ci è stato conceduto) abbiamo ancor noi cercato di fare nei nostri cori... Seneca nei cori è sempre grave, magnifico, sentenzioso » pag. 81.

Rispetto poi a la forma esteriore, il Giraldi volle divisa la tragedia in cinque atti al modo dei latini, perchè il farla continuata come fecero i Greci dipese da l'uso ch'essi avevano del Coro per cui la scena non rimaneva mai vuota.

« Ma in questa parte molto meglio videro i Romani dei Greci, imperochè non è punto verisimile, che le grandi signorili persone vogliano trattare le azioni di molta importanza, come sono quelle delle tragedie, nella moltitudine delle genti quantunque famigliari... In oltre il vedere molte fiate stare una moltitudine di persone come è quella del coro, muta e senza necessità occupare la scena, arreca noia e fastidio agli spettatori... Seneca quantunque togliesse molti argomenti delle sue tragedie dai Greci, ridusse egli nondimeno la azione a quella lodevole forma che già aveva introdotto l'uso romano nella rappresentazione. E perciò si veggono le sue tragedie divise in atti e scene (1) ».

Narra il Giraldi che essendosi la sua *Orbecche* rappresentata al modo greco, per volere del cardinale Salviati, a ciò tratto da un greco che era al suo servizio, venne a grandissima noia (2). Di più nei versi citati *La tragedia a chi legge* scrive:

E che divisa in atti e 'n scene io sia
Non pur non deve essermi ascritto a vizio
Ma mi deve mostrar vie più leggiadra:
Che com'un huom fia strano mostro al mondo
Che non habbia distinte in sè le membra
Così anch'io stimo che spiacevol fora
Vedermi in un tutta confusa.

Orbecche - Ed. cit., pag. 130-1.

E nel *Discorso* assegna a ciascun atto un suo proprio ufficio:

« Hanno voluto i latini che la favola sia partita in cinque atti, perchè vogliono che nel primo si contenga l'argomento; nel secondo le cose contenute nell'argomento s'incomincino inviare al fine; nel terzo vengano gli impedimenti e le perturbazioni; nel quarto si incominci a offerir modo di dare rimedio agli incomodi; nel quinto si dia il desiderato fine con debita soluzione a tutto l'argomento » pag. 84.

---

(1) Lettera a Ercole II in difesa della *Didone*, Ed. Cagnacini - Venezia 1583 - pag. 141-6.

(2) Id. p. 146.

E quasi ciò non bastasse a inceppare il libero svolgersi della tragedia, riduce i personaggi a tipi fissi ed immutabili.

« I re debbono essere pieni di maestà, i servi pusillanimi e fraudolenti, i soldati bravi e minacciosi, le regine vergognose, le madri caste ». p. 65.

Inoltre le tragedie del Giraldi cominciano tutte con un prologo a la maniera latina. E anche di ciò dà ragione l'autore nel suo *Discorso:*

« Io sono stato un poco più ardito che non sono stati gli altri compositori di tragedie che hanno scritto prima di me, in porre il prologo innanzi alle tragedie mie distinto dalle parti della favola, come fero i Romani e dopo loro gli Italiani nella nostra lingua alle Comedie.

Il che mi ha fatto ardire la qualità dei tempi nostri ed il vedere che ciò non scema nè grazia nè virtù alla tragedia, anzi apparecchia l'auditore all'attenzione della favola dandogliene un poco di gusto innanzi che più oltre vada » pag. 76.

E il medesimo concetto ribatte nel prologo dell'*Altile.*

Si noti poi, che i criteri d'arte ai quali ubbidiva il Giraldi avevano talvolta origine tutt'altro che artistica. Egli fu indotto a introdurre il prologo nelle sue tragedie anche dai consigli di tale cui non voleva disobbedire (1): probabilmente il duca Ercole. E a chi nella *Didone*, per la quale occorrevano sei ore di rappresentazione, lo accusava di soverchia lunghezza, rispondeva che a l'Eccellenza del Duca Ercole, era piaciuto imporre quel termine! (2). Il Giraldi si era contentato di prescrivere il tempo minimo, affermando che la rappresentazione della Tragedia non deve voler meno di quattro ore (3).

---

(1) Cfr. Discorso pag. 77; Altile, *Prologo* - Ed. Cagn., Venezia 1583, pag. 7; Orbecche, *La tragedia a chi legge* pag. 130.

(2) Cfr. Lettera aggiunta a la *Didone*, pag. 155.

(3) Cfr. Discorso, pag. 8.

Il *Tieste* fu la tragedia di Seneca che il Giraldi tenne sott'occhio per la sua *Orbecche.*

*
* *

A la prima rappresentazione dell'*Orbecche* molte altre seguirono, tanta fu la fama cresciuta intorno questa tragedia. Scrive il Giraldi:

«..... i giudiziosi non solo non l'hanno biasimata, ma trovata degna di tanta lode che in molti luoghi dell'Italia è stata solennemente rappresentata, e già tanto oltre fu grata che ella favella in tutte le lingue che hanno cognizione della nostra; e non si sdegnò il re cristianissimo volere che nella sua lingua ella facesse di sè, avanti Sua Maestà, solenne mostra ». Disc. pag. 17.

Oggi a tre secoli e mezzo da allora, possiamo lasciare da parte le lodi e affermare che l'importanza dell'*Orbecche* è tutta e sola nel ritorno al'imitazione di Seneca.

CAPITOLO IX.

Cleopatra del Giraldi e *Antonio e Cleopatra* dello Shakespeare

L'AVVENTUROSA vita di Cleopatra, regina d'Egitto, narrata, come è noto, da Plutarco, fu presa per soggetto drammatico dal Giraldi nel 1543 (1), da lo Shakespeare nel 1608 (2).

Non è mia intenzione istituire un vero e proprio confronto fra l'opera dell'uno e l'opera dell'altro scrittore: i termini sarebbero troppo dissimili e discordi. Voglio soltanto che da la vicinanza delle due tragedie, risalti la diversità dei modi, onde il gran dramma della morente repubblica passa da la storia a la scena. Apparirà inevitabile, non v'ha dubbio, anche sotto il rispetto dell'arte pura, la pochezza dell'erudito italiano, accanto a la grandezza del drammaturgo inglese. E non sarà male, perchè

(1) In Francia, primo a portare su la scena la storia di Cleopatra fu STEFANO JODELLE, che nel 1552 rappresentò in compagnia di amici a l'Hôtel de Reims, presente Enrico II, la sua *Cléopâtre captive*. Ma a lo JODELLE mancava, non meno che al GIRALDI, il senso drammatico.

(2) Lo SHAKESPEARE lesse PLUTARCO nella traduzione inglese di sir TOMMASO NORTH: traduzione che pare fatta su la versione francese dell'AMYOT.

l'osservazione soverchia delle piccole cose, fa di frequente perder di vista le grandi, e si finisce col dare importanza a le prime solo perchè si dimenticano le seconde.

La tragedia del Giraldi si svolge tutta in Alessandria: la battaglia d'Azio è già stata combattuta, ormai si risolvono intorno a la città le sorti dell' Egitto e quelle dell' Impero.

Cleopatra teme di dover presto seguire il vincitore nel trionfo di Roma; e per fuggire quell'onta fa portare ogni cosa sua nel sepolcro dove saprà, se occorre, trovare la morte. Intanto per avere da Antonio una prova del suo amore manda la nutrice ad annunziargli che ella si è uccisa: vuol vedere l'effetto che tale notizia produrrà su di lui. Antonio che già aveva chiesta la morte ad un servo, vedendosi abbandonato da gli dêi e da gli uomini, si trafigge con la spada, quando sa morta Cleopatra. Venuto poi a conoscenza della finzione di lei, si fa trasportare morente nel luogo dove ella si è rifugiata, per morirle vicino. E muore di fatto poco dopo. Cleopatra vorrebbe seguire l'amante, trafiggendosi con la medesima spada, ma un eunuco la dissuade, come già poco prima l'aveva dissuasa Antonio stesso. Ottavio intanto ha occupata la città e chiede ad Agrippa e a Mecenate che cosa debba fare di Antonio, di cui naturalmente non conosce l'avvenuto suicidio. L'uno lo vorrebbe morto, l'altro no: fra i due s' ingaggia lunga disputa condita di esempi storici e di paragoni tolti da la vita degli animali, finchè Ottavio li lascia aspettando che si mettano d'accordo. Ma l'accordo probabilmente non avverrebbe mai se non giungesse un capitano di Antonio a dar notizia del suicidio. Cleopatra intanto manda a Ottavio le lettere che Antonio ha scritto a lui prima di morire, per pregargli clemenza, ma Ottavio, mentre perdona le milizie vinte, vuole che Cleopatra orni in Roma il suo trionfo. Agrippa, perchè la regina non si sottragga con la morte al volere di Ottavio, cerca intimidirla, minacciandole, per bocca del medico Olimpo, la strage dei figli e il sacco di Alessandria. E mentre Gallo si presenta a Cleopatra per parlarle della clemenza di Ottavio, Proculeio entra di nascosto nel sepolcro. Cleopatra allora vuol parlare con Ottavio e a lui chiede pietà tentando giustificare, come necessario, tutto il suo passato. Rassicurata, chiede di poter celebrare solenni esequie ad Antonio; ma rimasta sola si prepara a morire.

Agrippa sospettoso invia Proculeio a far guardia assidua a la regina, ma troppo tardi. Cleopatra - come narra un sacerdote - dopo il funerale di Antonio si è ritirata nella sua stanza dove si è data la morte:

« . . . . . lagrimosa, volta
A le donzelle sue, si fè portare
Un vasello d'arzento. E da la tempia
Destra si trasse un canoncino d'oro,
Intorno al quale ella avolgea i capelli,
E posel dentro al vaso, e a un tempo istesso
Su 'l vaso pose il braccio in tutto nudo,
E tratto il canoncin, toccò la carne,
E quasi lieta disse: Ecco che viene,
O Marco Antonio, a te la tua Cleopatra
Per non si dipartir più da te mai ».

Ottavio commosso ordina che la regina sia seppellita presso l'amante.

Lo Shakespeare dà a la sua tragedia uno svolgimento più ampio, e di spazio e di tempo. L'azione comincia in Alessandria nella reggia di Cleopatra, assai prima della battaglia d'Azio, poi si sposta non solo a Roma, ma a Messina, al Capo Miseno, sul ponte di una nave, in Siria, in Atene, presso il promontorio di Azio, pur tornando ogni tanto in Alessandria, donde, da la fine del terzo atto non si allontana più. Tanta ampiezza di scena offre il modo al poeta inglese di tradurre la narrazione di Plutarco in *rappresentazione* vera e viva di quel supremo momento storico di Roma. È vero, come già notava lo Schlegel, che alcuni fatti sono appena adombrati e che difficilmente potremmo comprenderli, se non li conoscessimo per altre letture, ma tale difetto non toglie che le ambizioni e le passioni, le amicizie e le diffidenze, la fortezza e la mollezza dei tempi rappresentati, si mostrino interi nell'*azione* dei personaggi.

Antonio non ci appare solo nell'ultimo momento della sua vita. Entra in scena, la prima volta, con Cleopatra, tutto preso da un colloquio d'amore:

« *Cleopatra* — Se è veramente amore, dimmi quanto è.

Antonio — É povero quell'amore che può essere definito.

Cleopatra — Vo' porre un limite per sapere in qual modo possa essere amata.

Antonio — Allora conviene che trovi un nuovo cielo e una nuova terra ».

E poichè un messo giunge da Roma recando novelle, egli si infastidisce, e rivolto a Cleopatra soggiunge:

« Possa Roma essere sommersa dal Tevere, e crolli tutto l'impero; è qui che è il mio mondo! Che sono i regni se non un vasto volume di creta? Il nostro globo di fango alimenta del pari il bruto e l'uomo. Amarsi così *(abbracciando Cleopatra)*, amarsi, come noi ci amiamo, coppia inseparabile, ecco il più nobile, il solo ufficio della vita ».

Atto I, scena prima, trad. di C. Rusconi.

Poi lo seguiamo a Roma, dopo la morte di Fulvia, nel palazzo di Cesare che gli concede la sorella Ottavia in isposa per raffermare con la parentela la saldezza dell'amicizia; poi lo vediamo su la nave di Sesto Pompeo, ebro di vino, celebrare il nuovo patto dei triumviri; poi in Atene annunziare ad Ottavia dolente, la guerra che ormai sta per scoppiare tra lui e Cesare; poi al promontorio d'Azio, accanto a Cleopatra, risoluto a combattere in mare. Ed eccolo finalmente in Alessandria dopo la fuga ignominiosa prepararsi a lo sforzo estremo per la rivincita, e salutare i famigliari presentendo la fine, e annegare nel vino i pensieri molesti; e il giorno dopo levare alte grida di gioia per uno scontro vittorioso, e poco di poi alte imprecazioni verso Cleopatra per la battaglia per-

duta. Ma quando gli si fa credere che la sua donna sia volontariamente spirata « vagheggiando l'immagine di lui », egli vuole seguirla nell'Eliso, come già l'aveva seguita sul mare nella giornata di Azio, e si getta su la propria spada dopo avere « ricevuto dal suo schiavo l'esempio del morire ». Ferito, si fa trasportare nell'interno della tomba dove si è rifugiata Cleopatra e muore fra le sue braccia pronunciando queste memorabili parole:

« Non gemete, nè vi lagnate del deplorabile cangiamento che trovai nel termine della vita; alleviate piuttosto i vostri pensieri con la ricordanza della mia fortuna passata, di quei tempi di splendore, in cui vissi il più potente e il più gran re del mondo; e col pensiero che la mia morte non è vergognosa, ch'io non cedei vilmente il mio elmo al mio concittadino, che sono un Romano, vinto con onore da un Romano ». Atto IV, scena ultima.

Le ultime parole di Antonio sono in gloria di Roma, come le prime erano state in gloria di Cleopatra: tutta la vita di lui è tra questi due termini.

Cleopatra ci si mostra fin da le prime scene con tutto l'ardore della sua passione e con tutte le arti del suo amore. « Cercatelo », ella dice a le ancelle parlando di Antonio, « osservate con chi è, e ciò che fa; se lo trovate malinconico, ditegli che sono lieta e danzo; se è ilare, avvertitelo che mi sto inferma » (Atto I, scena terza). Durante l'assenza di lui, quando sa ch'egli è sposo d'Ottavia, percuote e strappa i capelli al messaggero, salvo a coprirlo d'oro quando sente che la sposa d'Antonio ha voce aspra, portamento umile e senza grazia, viso « rotondo fino alla stupidità ». La vediamo poi nelle vicinanze di Azio, dove è andata « in qualità di sovrana a compier la parte di re »; e dopo la fuga, in Alessandria, avvincere di più forte amore Antonio, chiedendogli perdono.

« *Cleop.* — Oh, signore, oh signore! Perdonatemi, perdonate alle mie timide vele! Io non credeva che mi avreste seguita!

Ant. — Egiziana, tu ben sapevi che il mio cuore era inseparabilmente attaccato al tuo vascello, e che fuggendo mi trascinavi con te; tu conoscevi il tuo impero assoluto su la mia anima e ti era noto che un segnale de' tuoi occhi m'avrebbe fatto disobbedire anche agli dèi ».

. . . . . .

« *Cleop.* — Perdono, perdono!

Ant. — Non versare una lagrima; una di esse val tutto quello che ho potuto vincere o perdere: dammi un bacio, questo di tutto mi compensa ».

Atto III, scena nona.

Ormai la fortuna di Antonio tramonta; Cleopatra tenta afferrarsi al nuovo signore e bacia la mano a l'ambasciatore di Cesare:

« *Cleop.* — Di' al tuo signore ch' io bacio, nella tua, la sua mano vittoriosa, che son presta a deporre la mia corona ai suoi piedi e a rendergli omaggio in ginocchio. Digli che aspetto che la sua voce sovrana, a cui tutto obbedisce, pronunzi sui destini d'Egitto ».

Atto III, scena undecima.

Ma sorpresa da Antonio, ne acqueta l' ira gelosa con nuova solenne protesta d'amore; ella stessa l'aiuta poco dopo a vestir l'armatura per l'ultima battaglia, e ancora una volta, quando tutto è perduto, doma, fingendo un suicidio, la collera di lui che si crede tradito. E a l'amante che viene a morirle vicino, dice:

« Oh, vieni, vieni, vieni; sii il ben giunto accanto a me; muori dove hai vissuto; i miei baci ti rianimino; avessero le mie labbra tal potere, vorrei logorarle baciandoti ».

Atto IV, scena ultima.

Anche per Cleopatra, ormai tutto è finito. Piuttosto che la schiavitù a Roma

« meglio è cercare una pacifica tomba in qualche abisso dell'Egitto! Meglio giacersi nuda sul fango del Nilo, preda d'insetti divoratori, oggetto d'orrore e di ribrezzo! Meglio è il vedersi incatenata ignominiosamente sospesa alla cima delle nostre piramidi! ».

Atto V, scena seconda.

Con Dolabella esalta superbamente la figura di Antonio « le cui braccia distese coprivano d'ombra il mondo »; con Cesare che le dimostra profondo rispetto per averla docile strumento di apoteosi in Roma, piega i ginocchi in atto di umiltà:

« Il mondo è vostro; e noi ornamenti e trofei del vostro trionfo, vivremo là dove vi piacerà incatenarci ». Atto V, id.

Ma è risoluta a morire: si fa vestire delle più splendide vesti perchè « *vuol* tornare sul Ciduo, come allorquando *andò* incontro ad Antonio »; mira la serenità della morte sul volto di Iras, l'ancella; e si attacca al petto l'aspide per « deludere i disegni del superbo vincitore, onde resti scornato e vergognoso della sua stolta speranza ».

Atto V, scena ultima.

Tali i due personaggi principali. Le loro vicende sono, come ho detto, tratte da Plutarco; se non che lo Shakespeare comincia da un punto assai anteriore, rispetto a quello dal quale prende le mosse il Giraldi. Non si creda che tale diverso uso della fonte storica trovi ragione nel fatto, che l'uno volle rappresentare più specialmente *Cleopatra*, l'altro *Antonio e Cleopatra*. Si scambierebbe l'effetto con la causa. Il Giraldi fa morire Antonio fin dal principio del secondo atto, perchè non può usare che l'ultima parte della fonte storica, e usa solo l'ultima parte della fonte storica perchè non sa disobbedire a le unità aristoteliche. Lo Sha-

kespeare invece, che non conosce dogmi nell'arte, fa correre parallela per quattro atti l'azione di Antonio, con quella di Cleopatra, e nel quinto soltanto, Cleopatra resta sola. Così che il Giraldi è costretto a diluire in quasi quattro atti, la materia che lo Shakespeare rappresenta in uno solo. E si badi che pur non dimenticando il diverso gusto artistico dell'Inglese e dell'Italiano, se a lo Shakespeare nessuna pregiudiziale vietava di sceneggiare tutti gli episodi narrati da Plutarco, al Giraldi, per la ragione opposta, non poca materia che pur la fonte gli offriva, veniva a mancare. Così l'episodio di Ero, lo schiavo che col proprio suicidio incuora Antonio a la morte, manca nel Giraldi, che fa narrare la morte di Antonio da un eunuco e da un capitano, quella di Cleopatra da un sacerdote. Così mancano l'episodio di Ario, il filosofo che in Plutarco e in Shakespeare accompagna Ottavio nel suo ingresso in Alessandria; e quello di Seleuco, il servo che rivela a Cesare la sottrazione, fatta da Cleopatra, di alcuni de' suoi ornamenti muliebri. In compenso - magro compenso! - il Giraldi introduce, come abbiamo visto, Agrippa e Mecenate a disputare in tutta la lunghissima quinta scena del secondo atto (una metà dell'atto!) e nella terza del terzo, sul da farsi di Antonio vinto, mentre lo spettatore sa già che Antonio si è ucciso. E l'atto quinto si apre con ben quattro monologhi consecutivi, e la manìa di sentenziare pervade ogni scena, dove più svelta e diritta dovrebbe procedere l'azione.

La figura di Cleopatra non ha nel Giraldi nessuno dei caratteri distintivi della famosa regina d'Egitto: tolti i nomi delle persone e dei luoghi, chi riconoscerebbe nella tragedia italiana, i fatti narrati da Plutarco? Non così in Shakespeare, dove Antonio e Cleopatra parlano un linguaggio che solo Antonio e Cleopatra sapevano, e si

muovono in un mondo che non può essere se non il mondo romano. Per il Giraldi, la tragedia deve rispondere a tutto un ordine prestabilito di idee, per lo Shakespeare, pur prescindendo da le risorse infinite del Genio, sola legge dell'arte è la verità, cioè la libertà. La quale è vittoriosa così nell'arte, come nella vita.

CAPITOLO X.

Epizia del Giraldi e *Misura per Misura* dello Shakespeare

E tacendo già ognuno, disse Fulvia: « Dovriano i signori che sono posti da Iddio a governo del mondo, non meno punire la ingratitudine, qualora viene loro a notizia, che puniscano gli omicidii, gli adulterii, i ladronecci; i quali quantunque siano delitti gravi, sono forse di minor pena degni, che la ingratitudine ». Dalla qual cosa spinto Massimiano il Grande, dignissimo imperatore, volle ad un tratto punire la ingratitudine e la ingiustizia di un suo ministro; e ne sarebbe seguito l'effetto, se la bontà della donna, contra la quale lo ingrato si era mostrato ingiustissimo, non l'avesse, con sua cortesia, della pena liberato, come mi apparecchio a dimostrarvi.

Con tali parole il Giraldi comincia la quinta novella della décade ottava degli *Ecatommiti*. E continua narrando di certo Iuriste, al quale l'imperatore affidò il governo di Ispruche (Innsbruck), sopratutto perchè « servisse inviolabilmente la Giustizia ». Iuriste, diligentissimo nell'ufficio suo, si acquistò in breve benevolenza fra il popolo e « maggior grazia appresso il suo signore ». Ma avvenne che un giovine chiamato Vico « fe' forza ad una giovine cittadina di Ispruche, onde ne fu fatta querela ad Iuriste », che di subito, secondo la legge, condannò a la pena della testa il colpevole.

« Aveva questi una sorella, che vergine era, e non passava diciotto anni, la quale, oltre che era ornata di estrema bellezza, aveva una dolcissima maniera di favellare, e portava seco una presenza amabile, accompagnata da donnesca onestà ».

Costei che aveva nome Epizia, andò dal governatore, a implorare pietà pel fratello, e a lungo parlò cercando scusare il fallo di Vico, tanto più ch'egli era prontissimo a prendere in moglie la fanciulla violata.

« Iuriste cui non meno dilettava gli orecchi il dolce modo di favellare di Epizia, che gli dilettasse, la sua gran bellezza, gli occhi, fatto insieme vago di vederla e di udirla, la indusse a replicargli il medesimo un'altra volta. La donna, pigliando da ciò buono augurio, quello istesso gli disse, con vie maggiore efficacia, che prima. Onde se ne rimase, e dalla grazia del favellare di Epizia, e dalla rara bellezza, come vinto. E, tocco da libidinoso appetito voltò la mente a commettere in lei quell'errore, per lo quale aveva condannato Vico alla morte ».

Diede allora ad Epizia qualche vaga speranza promettendole di differire la esecuzione insino a tanto che avesse considerate le ragioni addotte da lei. Partitasi Epizia

« Iuriste che la forma della donna avea nell'animo impressa, voltò ogni suo pensiero, come lascivo ch'egli era, a potersi godere di Epizia, e perciò attendeva che un'altra volta gli ritornasse a parlare. Ella passati tre giorni vi ritornò, e tutta cortese gli domandò quello che egli avesse deliberato. Iuriste sì tosto che la vide, si sentì venir tutto fuoco »

e dopo averle detto che la morte era inevitabile per Vico, soggiunse che avrebbe mutata quella pena, in altra men grave, se ella l'avesse di sè compiaciuto. Epizia, « divenuta tutta fuoco nel viso », disse che più della vita del fratello, le era caro il suo onore, e replicando Iuriste « di non mostrarsi così schifa, perchè potrebbe agevolmente avvenire ch'ella divenisse sua moglie », la fanciulla aggiunse di non voler porre in pericolo l'onor suo; e se

ne andò al fratello tutta turbata. Vico, udito il racconto, « si diede a piangere e a pregare la sorella ch'ella non volesse consentire alla sua morte, potendo nella guisa che proposta le avea Iuriste, liberarlo »; e tanto disse e fece, che Epizia, vinta, promise che si darebbe ad Iuriste « quando egli a Vico volesse salvare la vita, e a lei mantenere la speranza di pigliarla per moglie ».

E così avvenne. Se non che « venuta la mattina, Epizia, scioltasi dalle braccia di Iuriste, lo pregò che le mandasse libero il fratello ». E Iuriste che fin prima di giacersi con la vergine, aveva dato ordine che a Vico fosse tagliata la testa, fece recare a casa di lei, il corpo con la testa del fratello. Epizia a la vista delle membra fraterne « tenne chiusa nel cuore l'ambascia », e finse di mostrarsi contenta del volere del suo signore. Ma rimasta sola, levò altissimo pianto, e prese a meditar la vendetta. Da prima pensò di uccidere il frodolente, giacendosi novellamente con lui,

« ma poi pensando sopra ciò, vide che si potrebbe agevolmente presumere che ella, come disonesta donna, e perciò ardita ad ogni male, ciò avesse fatto per ira e per sdegno piuttosto che perchè egli le fosse mancato di fede ».

Risolse quindi di ottenere giustizia da Massimiano imperatore. Recatasi a lui, rivelò la frode patita, suscitando molta compassione nell'animo dell'imperatore. Il quale tuttavia volle sentire anche Iuriste, e quando non ebbe più dubbio alcuno su la colpa di lui « pensò come potesse serbare l'onore alla donna e servare parimente la giustizia ». Ordinò allora che Iuriste sposasse Epizia sebbene costei non volesse consentire, e in emenda del secondo peccato volle che gli si tagliasse la testa, come al fratello di Epizia egli l'avea fatta tagliare.

« Fra questo tempo, Epizia che così ardente era stata contra lui, udita la sentenza dell' imperadore, mossa da la sua naturale benignità, giudicò che non fosse cosa degna di lei, che dappoichè l'imperadore aveva voluto che Iuriste, suo marito fosse, ed ella per tale l'aveva accettato, consentisse che gli fosse per sua cagione data morte; parendole che ciò le potesse essere più tosto attribuito ad appetito di vendetta ed a crudeltà, che a desiderio di giustizia ».

Impetrata e ottenuta grazia da l' imperatore, « ella con Iuriste felicissimamente visse il rimanente degli anni suoi ».

*
* *

Tale la novella che il Giraldi poi sceneggiò nella tragedia intitolata *Epizia*. Come la novella, così la tragedia, ha lieto il fine, e a questo proposito, scriveva il Giraldi nel suo *Discorso* pagg. 32, 34:

« Le tragedie sono di due sorti : ve n'è una che finisce in dolore, l'altra che ha lieto fine. Ma non si parte però nel maneggio del condurre l'azione al fine, dal terribile e dal compassionevole, perchè senza ciò non si può fare tragedia che buona sia. . . . . Si debbono far nascere gli avvenimenti di queste men fiere tragedie in guisa che gli spettatori tra l'orrore e la compassione stiano sospesi insino al fine, il quale poscia riuscendo allegro, gli lasci tutti consolati ».

E nel prologo dell'*Altile*, che è la prima tragedia (1543) a lieto fine composta dal Giraldi, si legge:

. . . . . Veder mi pare
Che di voi molti hanno turbato il ciglio
Al nome sol de la tragedia, come
Non aveste ad udire altro che pianto.
Ma state lieti c' haverà fin lieto
Quel c'hoggi qui avverrà, che così tristo
Augurio non ha seco la tragedia,
Ch'esser non possa anche felice il fine.
Tal è l'Ion d'Euripide e l'Oreste
Helena e Alceste, con Iphigenie
Et alcune altre che tacendo io passo.

Ma se pur vi spiacesse ch'ella nome
Havesse di tragedia a piacer vostro
La potete chiamar Tragicomedia
(Poi ch'usa nome tal la nostra lingua)
Dal fin ch'ella ha conforme a la Comedia
Dopo i travagli, d'allegrezza pieno.

Tragedia a lieto fine è anche - se si vuole - la *Virginia* di Bernardo Accolti, riduzione della novella di Giletta di Narbona (Dec. III, 9) rappresentata a Siena nel 1494.

Al cominciare della tragedia, Epizia ha già ceduto a le voglie di Iuriste: manca quindi, da un lato, la lotta intima sostenuta da lui prima di possedere la fanciulla e commettere in lei la stessa colpa ch'egli stava per punire in Vico; da l'altro, il contrasto nell'animo di Epizia tra il sentimento del proprio onore e il desiderio di salvare il fratello.

La tragedia introduce subito personaggi nuovi che mancano nella novella: il podestà e Angela, sorella di Iuriste. Il podestà è quasi il compimento della figura di Iuriste, quale è nella novella; giacchè nella tragedia, Iuriste, godutasi Epizia, sta per rimandar libero e vivo Vico, mentre si appresta a le nozze; e solo l'intervento del podestà, che vuole sia fatta giustizia, l'induce a rimandar sì, libero Vico, ma con la testa mozzata. Nella novella, come si è visto, Iuriste, che ha in sè, per così dire, anche il podestà della tragedia, pensa al tradimento fin da quando per godersi Epizia promette libero Vico.

Angela introdotta come colei che ha servito da mediatrice tra le voglie del fratello e la castità di Epizia, impicciolisce la figura di costei, che pare abbia ceduto, non perchè costretta dal solo mezzo rimastole per salvare il fratello, ma piuttosto per vanità di divenir moglie del governatore.

E anche Irene, zia di Epizia, è personaggio nuovo, che impicciolisce la figura morale della nipote, la quale, contrariamente a quanto accade nella novella, si rivolge a l'imperatore, rinunciando pel momento a l'assassinio di Iuriste, non di propria volontà, ma indotta da i consigli della zia Irene.

E ancora: l'eroismo di cui dà prova Epizia nella novella, chiedendo grazia per Iuriste che appena divenuto suo marito è condannato a morte, scompare da la tragedia, dove Epizia cessa di invelenire contro lo sposo, al quale vorrebbe con le proprie mani tagliare il capo, solo quando sa che l'ucciso non fu Vico, ma, per arbitrio del capitano, un malfattore prigioniero somigliantissimo a lui. È questo un fatto nuovo di cui nella novella non è parola e che toglie ad Epizia ogni virtù di abnegazione e ogni carattere di bontà. A Vico, naturalmente, l' imperatore concede poi grazia.

La ragione principale di tali mutamenti deve ricercarsi non solo nello scarsissimo gusto artistico e nell'assoluta deficienza di senso drammatico del Giraldi, ma nei ceppi volontari ch'egli pone a la sua arte. In nome di Aristotele sceglie in ogni azione, anche se inventata, un punto solo, l'ultimo: così nell'*Epizia* rinunzia a tutta la prima parte della novella, che è la più notevole, e porta innanzi per ben cinque atti l'episodio finale, più che sufficiente per due. Si trova perciò nella necessità di introdurre personaggi secondari, senza badare se questi mutino il carattere dei principali. In nome di Seneca poi, grava i personaggi di sentenze e di ragionamenti che contrastano con l'azione, la quale invece nella novella muove a lo scioglimento naturale e spedita.

*
* *

Tra i novellieri italiani dai quali tolsero argomento i vecchi drammaturghi inglesi, il Giraldi fu dei più favoriti. Le sue novelle (cfr. pag. 81) pubblicate altre cinque volte in Italia nel cinquecento, passarono presto in Francia col Belleforest che nelle *Histoires tragiques* ne riprodusse parecchie, e con Gabriel Chappuis che ne diede interamente la traduzione a Parigi nel 1584. In Inghilterra, Painter e Feuton fin dal 1567 ne avevano tradotte alcune. Lo Shakespeare che attinse schemi e motivi di non pochi suoi drammi dal Boccaccio, da ser Giovanni Fiorentino, da Matteo Bandello, da Luigi da Porto, non dimenticò gli *Ecatommiti.* Basterebbe ricordare che la settima novella della terza decade parla di « un capitano moro che piglia per mogliera una cittadina veneziana »: è la storia di Otello.

La novella di Epizia, che aveva già dato a Giorgio Whetstone il motivo della commedia *Promos e Cassandra* (1578), diede nel 1604 lo schema a lo Shakespeare per il dramma *Misura per misura.*

Il poeta inglese si rifà naturalmente dal principio della novella; così che i fatti che si svolgono negli ultimi due atti sono sapientemente preparati dai primi tre. Angelo, come Iuriste, anzi meglio di Iuriste della novella, è condotto lentamente al turpe disegno di godersi Isabella (Epizia). I notevoli luoghi che ho riportato da la novella perchè si vedesse il crescere della passione di Iuriste sono ampiamente svolti nella tragedia, dove Angelo si sente a poco a poco preso dal desiderio della fanciulla e sente affievolirsi il sentimento del dovere. Dopo il primo colloquio con lei, già si sente tentato e mormora tra sè:

« Che vuol dir ciò? È sua la colpa, o mia? Fra la tentatrice e il tentato chi è più reo? Ah! non è essa; non è essa che cerca di tentarmi; son io, che posto vicino a lei non esalo, come essa, un dolce profumo, ma mi corrompo, come un cadavere, sotto l' influenza dei raggi benefici che la fanno fiorire. Può il pudore essere più pericoloso dell'impurità? Mentre tanto vil terreno abbiamo, dovremo noi demolire il tempio della virtù, per erigervi la dimora del vizio? Sarebbe un'onta, una ignominia. Che fai tu, Angelo? Che sei divenuto? Vuoi tu empiamente desiderarla, per quelle doti stesse che la fanno virtuosa? Ah! suo fratello viva. I ladri stessi vengono autorizzati alle loro opere nefande, quando i loro giudici rubano in segreto. Oh! l'amerei io forse? Perchè desidero di parlarle di nuovo e di pascermi de' suoi begli occhi? È questo un sogno? Demonio astuto, che per sorprendere un uomo virtuoso, simuli le sembianze della stessa virtù! La più pericolosa delle tentazioni è quella che ci invita al delitto colle attrattive dell'innocenza: non mai alcuna prostituta, colle due forze riunite, i mezzi dell'arte e i doni della natura, fece alcuna impressione sopra i miei sensi; ma questa virtuosa fanciulla, mi soggioga, mi abbatte. Infino a questo giorno, allorchè vedevo gli altri tocchi da qualche passione, io sorridevo o stupivo della loro follia ».

Atto II, scena seconda.

E poco più innanzi:

« Quando voglio meditare e pregare, i miei pensieri e le mie preghiere corrono da un oggetto all'altro; il Cielo non ottiene da me che vaghe parole, intantochè la mia passione, senza attendere a quello che la mia bocca proferisce, è ferma sopra Isabella. Iddio è sulle mie labbra che ne ripetono continuamente il nome, ma la risoluzione del peccato alberga nel mio cuore, e vieppiù ad ogni istante lo riempie. Lo Stato a cui solevo pensare, è divenuto per me come un libro che a forza d'esser letto non ispira più che noia. Ah! io mi sento capace (così niuno m'ascolti) di mutare le virtù del mio grave ministero per una penna leggiera, trastullo dell'aria. Oh, dignità! Oh pompa esteriore! Quanto spesso ti accade di estorcere il rispetto dell'insensata moltitudine con lo splendore delle tue apparenze, e di deludere i saggi con le tue vane mostre. Carne, tu non sei che carne: scrivete *buon angelo* sulle corna del diavolo, e cesserà di essere la cresta del demonio ».

E ancora sentendo annunziare Isabella:

« Oh cielo! perchè il mio sangue corre così verso il mio cuore, e lascia ogni mia altra facoltà muta e senza forza? »

Atto I, scena ultima.

Epizia, che il Giraldi nella tragedia aveva impicciolita e scolorita, diviene con lo Shakespeare una Isabella di gran lunga più nobile. Ella non solo risponde sdegnata a la proposta di Angelo, ma rimprovera acerbamente il fratello che vorrebbe indurla ad accettare il patto dal quale a lui verrebbe la vita; e neppure si lascia commuovere dal pianto di lui: più che a tutto ella è attaccata al proprio onore di fanciulla, e finge di cedere solo quando sa che in vece sua Angelo si godrà nel buio del giardino, non lei, ma l'antica fidanzata Marianna a la quale non ha serbato la promessa, e che sarà costretto dopo quell'atto, a sposare. Anche la domanda di grazia per Angelo, che Isabella rivolge al duca Vincenzio (l'imperatore Massimiano della novella) diviene con lo Shakespeare vie più generosa, perchè ispirata solo da una grande bontà d'animo, a la quale non concorre, come nella novella, la circostanza di essere Epizia divenuta moglie di chi l'aveva ingannata. Di fatto lo Shakespeare introducendo, personaggio nuovo, Marianna, obbliga Angelo a sposare costei, e lascia che fino a l'ultima scena Isabella creda ucciso il fratello. Il quale al contrario è stato salvato perchè in vece sua fu ucciso un altro malfattore. Si noti l'identità di questa circostanza nelle due tragedie, circostanza che manca nella novella e che ci fa supporre che lo Shakespeare conoscesse oltre la novella, anche la tragedia italiana.

Si noti infine l'ufficio che nella novella ha l'imperatore, dissimile da quello che ha il duca nella tragedia inglese. Questi consegna la città al governo di Angelo, e trave-

stito da frate, è sempre in mezzo ai suoi personaggi, e l'azione si complica per opera sua, giacchè è lui che ricorre a Marianna per salvare Isabella, è lui che ricorre a la sostituzione della testa del colpevole per salvare Claudio (Vico), è lui finalmente che premia l'onestà d' Isabella offrendole la propria mano.

Concludendo, lo Shakespeare riesce ad essere morale senza averne avuta intenzione; il che non ottiene il Giraldi che se l'era proposto. Tali sono le vendette dell'arte.

CAPITOLO XI.

Sperone Speroni – *Canace*

(1542).

La *Canace* fu scritta nel 1542, ma non fu rappresentata per la morte del Ruzzante. Nel 1546, ad insaputa dell'autore, ebbe due edizioni a Venezia: la prima dal Navò, scorrettissima, la seconda dal Valgrisi. In quell'anno lo Speroni continuava ancora a lavorare intorno la sua tragedia per correggerla e mutarla, seguendo nuovi intendimenti e accettando qualcuno dei consigli che da più parti gli erano suggeriti; giacchè la *Canace*, conosciuta per private letture, prima che per la stampa, aveva suscitato pro e contro, una vera battaglia di opuscoli. Morendo, lo Speroni lasciò della sua tragedia una seconda redazione, uscita postuma, della quale verrò indicando le più notevoli varietà.

Riassunto.

[ATTO I]. (1)

Il figliuolo di Canace e Macareo, si presenta al pubblico in corpo fittizio assai maggiore del corpicino che aveva quando fu ucciso, e

---

(1) La prima redazione della tragedia non reca divisione in atti; la postuma sì.

si lagna di Venere che volle aver vendetta dell'offesa recata da Eolo ad Enea. Predice il contenuto della tragedia ed avverte che siamo nell' isola d' Eolia (1).

Eolo allegro e lieto, perchè sono diciotto anni che la sua Deiopea gli ha partorito Canace e Macareo gemelli, vuol rendere solenni grazie a Giunone, sua possente protettrice da quando egli suscitò contro Enea la tempesta. Si sciolgano oggi i venti e volino soavi e odorosi per ogni dove. Il consigliere non partecipa a la gioia di Eolo, perchè teme la vendetta di Venere.

Coro di Venti: (manca).

[ATTO II]. (2)

Deiopea ha sognato Venere che le ha predetto un forte sdegno di Eolo per un errore grave de' suoi gemelli. Ricorre per protezione a l'alma Giunone. Anche la cameriera teme qualche sventura, sebbene si affanni a far coraggio a Deiopea. Macareo, saputo da la cameriera il sogno della madre, esprime al famiglio tutto il suo timore per questo sogno, che, come ha detto il vero per l'errore fraterno, può essere vero profeta della vendetta del padre. Sì, egli Macareo ha trovato nella sorella bellezza costume e virtù tali, che l' hanno indotto ad amarla, ma senza nessuna intenzione di disonesto fine. Furono poi vili e disoneste con Canace le opere sue, ma non propria elezione, sì bene impeto fatale mosse il suo corpo a far cosa orribile e odiosa. Da allora egli è vissuto grave a se stesso e si sa-

(1) Nella redazione postuma, il prologo è messo in bocca a Venere, la quale avverte che non solo ella è dea dell'Amore, ma anche dell'odio, tanto che a chi la sprezza dà grande pena, come si vedrà nel castigo da lei inflitto a Eolo, per offesa fattale nella persona di Enea suo figliuolo. (V. anche Speroni, Opere: *Lezioni in difesa della Canace*, Venezia, Occhi 1740, vol. IV, pag. 201).

(2) Nella redazione postuma, il secondo atto è formato di due sole scene: una tra Canace invocante Lucina, e la nutrice, scena che nella prima redazione si legge dopo il secondo coro; un'altra della nutrice sola che lamenta il suo stato, scena che nella prima redazione si legge prima del secondo coro. Tutto il resto tra il primo e il secondo coro, manca nella redazione postuma.

rebbe ucciso se non fosse troppo caro a Canace. Giunge intanto la nutrice annunciando a Macareo che la sorella è presa già da i dolori del parto, e chiede consiglio. Macareo propone di svelare il fallo al padre e di uccidersi tosto: forse, lui scomparso, Eolo non incrudelirà su Canace Ma la nutrice lo dissuade e dopo aver lamentato la sua propria condizione piena di incertezza, risolve di aiutare per quanto può i due fratelli.

Coro di Venti. (manca).

[ATTO III]. (1)

Canace invoca da Giunone Lucina la fine de' suoi mali: con la morte eviterà l' ira paterna. La nutrice tenta consolarla e l' invita a ritirarsi nel suo segreto rifugio. Si avanza Deiopea, la quale vedendo una cesta nelle mani della nutrice, chiede a che serva: saputo che Canace vuole offrirla piena di fiori a Giunone, prosegue sodisfatta il suo cammino. Giunge il famiglio al quale la nutrice consegna la cesta, perchè la riempia di fiori: con questi ella coprirà il nato che uscirà in questo modo da la camera della madre senza che alcuno se ne avveda. Il famiglio si rallegra della trovata e dichiara che l' intelletto della donna sebbene più debole, sa mostrarsi nel pericolo, più acuto di quello dell'uomo.

Coro: (manca).

[ATTO IV].

Il famiglio annuncia con grandi grida al coro, l' infelicità che è piombata su tutti nella Corte: « Mentre la nutrice traversava la sala piena di gente, con in mano la cesta di fiori in cui era celato il parto di Canace, fermandosi altri ad ammirare, volle fermarsi anche il re. Il quale guardò e ammirò, e già la cesta stava per uscire da la sala, quando si udì un vagito. Eolo furente, presa per le treccie

(1) Nella redazione postuma, il terzo atto comincia col sogno di Deiopea, che nella prima redazione si legge dopo il primo coro. Poi sulla porta appare la nutrice in atto di aspettare qualcuno. Di fatto aspetta il famiglio per inviarlo a custodire l' albergo di Canace.

Il resto continua sino a la fine identico nelle due redazioni, salvo alcune varietà di parole o di versi, che per la trama della tragedia non hanno importanza alcuna.

la nutrice e dato di piglio a la cesta, si precipitò nella camera di Canace ». Ora, eccolo uscito di là, ordinare a un suo ministro che porti coltello e veleno a la figlia e a la nutrice, perchè si uccidano, e quindi prenda, presenti le due donne, il figliuolo e lo strangoli recandolo poi nel bosco, pasto ai cani e agli uccelli. Deiopea interviene presso il marito, perchè perdoni o comprenda anche lei nella pena: « La vendetta di Venere poteva essere maggiore se Macareo fosse divenuto sposo della madre e Canace del padre. D'amore tra fratelli diedero esempio, del resto, anche Giove e Giunone, Saturno e Opi, Oceano e la sorella, tutti fratelli e sposi. Non dovrebbe poi tanto adirarsi di vedere ne' suoi figliuoli le medesime nozze che si fanno nel cielo ». Ma Eolo non si lascia intenerire e Deiopea gli augura tale rimorso che gli faccia un giorno desiderare la morte.

Coro: (manca).

[ATTO V].

Macareo che nulla sa della sorte serbata a lui e a Canace, ne chiede ma invano al famiglio e ai Venti del Coro. Interroga il ministro e sa da costui come Canace si sia uccisa col figlioletto tra le braccia. Egli la seguirà, tanto più che il padre, ormai pentito, sarà afflitto per la morte del figlio, da più grave e continuo dolore. Eolo si raccomanda al suo consigliere perchè salvi Macareo; del quale invece il famiglio annunzia, con la spada sanguinante, il suicidio. Eolo allora inveisce contro Venere, dea dell'odio e non dell'amore e promette di scompigliare le battaglie ai discendenti di Enea, infrangendone le navi su gli scogli africani (1): la loro rovina sarà la sua vendetta.

Coro: Le minaccie di Eolo sono promesse a le quali egli non suole mancare; gli effetti risponderanno a pieno a le sue aspre parole.

Metrica.

Il metro usato da lo Speroni è il settenario sciolto, frammisto spesso con endecasillabi e con qualche quinario:

---

(1) È la tempesta sofferta da Carlo V nel 1541 ad Algeri.

rime senza legge ricorrono qua e là. Sì fatto metro era già stato usato nelle tragedie precedenti, ma solo in qualche parte e brevemente: lo Speroni lo adottò per *tutta* la tragedia, e molte accuse per ciò gli furono mosse (1). Egli si difese in una *Apologia* e in sei *Lezioni in difesa della Canace*, dove espose il perchè della sua innovazione.

« ..... In ogni lingua, quello di tutti i versi dovrebbe esser più tragico che più è atto a imitare i nostri alterni ragionamenti, che ciò è proprio della tragedia; e quello a ciò fare è più atto, il quale in favellando a vicenda spesse fiate senza alcun studio formiamo, quasi a l' huomo sia naturale la testura di tal verso; e tale è l'iambo e l'heptasillabo, quello in Grecia, questo in Italia, e non l'esametro e l'hendecasillabo, i quali, perciò che essi sono opere di molta industria, mentre insieme famigliarmente parliamo rade volte ci vengono fatti, e ciò ci mostra l'esperienza ..... Avvegnachè la tragedia sia imitazione non d'ogni nostra azione, ma dell' illustre, e sia sua propria materia il portentoso e il mirabile, cosa, che convenevolmente trattandosi, gravemente si dee trattare, però tra i molti heptasillabi alcuna volta *è usato* nella Canace l' hendecasillabo, il quale, per vero dire, è il più intiero, per conseguente il più grave di tutti i versi volgari, ed *è usato* così di rado, come di rado egli incontra che l' huomo il formi mentre parla ». (Apologia).

In quanto poi a la rima, lo Speroni scrive:

« Il verso senza rima non è nè grave, nè piacevole, della qual cosa o l'una o l'altra vuol essere nella scrittura, o prosa o verso che sia. Così dice il Bembo ». (Apologia).

In taluni passi dove settenari e endecasillabi si avvicendano più frequenti e dove non mancano le rime, già si annunzia e squilla la strofetta del melodramma:

---

(1) Bartolomeo Cavalcanti (?): " Giudizio sopra la tragedia di Canace e Macareo ,, — 1543.

Es. Seco ovunque ella sia
Senza temer del padre, o di sua rabbia
Che mai più la mi toglia
In eterno vivrà l'anima mia.
E fia suo paradiso
Il poter vagheggiare
L'ombra del suo bel viso.

(Cfr. Opere IV, pag. 328).

Il metro della Canace divenne poi il metro del dramma pastorale.

Fonte — Personaggi.

Con lo Speroni torniamo ad argomenti mitologici.

Il mito di Canace e Macareo si legge nell'undecima delle *Eroidi* di Ovidio.

Lo Speroni lo scelse come soggetto della sua tragedia non solo per l'*orribile* e il *compassionevole*, ma ancora perchè volle

« che la materia fosse antica acciò che venendo in scena, sì come historia già nota non altrimenti ci dilettasse che la pittura di quelle cose che conosciamo e amiamo. Et quindi viene che gli altri Eoli lasciando stare, de' quali il vento se n' ha portata la nominanza, di quel famoso et in quel modo ne formò egli la favola che nell'Eneide di Virgilio e nelle Epistole ovidiane, che ne' primi anni si leggono comunemente, suole il volgo da' pedagoghi imparare. Oltre che egli è honore alla nostra lingua, che huom ridica con esso lei ciò che si disse con le altre due: quasi mostriamo in così facendo che già sia tale questa volgare onde hora parlano gli Italiani, che nè alla greca nè alla latina non si disdica pareggiarla ».

Canace e Macareo i due fratelli e sposi sono lasciati costantemente da lo Speroni nell'ombra: nessun contrasto in Canace tra la ragione e la passione innanzi la colpa,

nessun rimorso dopo. Macareo ha amato nella sorella bellezza costume e virtù; il suo amore era purissimo, solo un impeto *fatale* - egli dice (1) - lo ha indotto a la cosa orribile e odiosa. La vita gli è grave, ma l'amore di Canace gli toglie la forza di uccidersi. Mentre dovrebbe essere la vittima del fato gravante su di lui per mezzo di Venere vendicatrice, egli è soltanto la vittima della sua propria passione.

Meglio tratteggiato è Eolo, il re dei Venti. « Imprudente, non ha considerato che i due figliuoli, vivendo isolati nella sua reggia, con davanti i poco casti esemplari d'Olimpo, con l'ira di Venere sul capo, sarebbero naturalmente caduti. Facile a la gioia, facile a l'ira, contribuisce non poco a provocare con l'opera propria i suoi mali (2) ». La ferocia sua non è simile a quella di Sulmone, padre di Orbecche, come taluno vorrebbe (3). Sulmone punisce ferocemente premeditando la punizione e ricorrendo a l'inganno; Eolo, no: in un impeto subitaneo d'ira ordina la morte dei colpevoli, ma poi si pente e vorrebbe salvare almeno Macareo. Facile a l'ira Eolo è anche facile al pentimento. Sulmone è feroce per amor di ferocia.

Deiopea è la figura più viva della tragedia: vera sempre, sia che preghi il marito perchè perdoni i figliuoli o insieme con essi uccida anche lei, sia che gli predica d'invidiare un giorno, lui immortale, la morte data oggi ai figliuoli. Se possiamo sorridere a le parole di lei in difesa dei figli incestuosi, non dobbiamo giudicare secondo la nostra morale: la morale degli dèi dell'Olimpo ammetteva quello e ben altro.

---

(1) Tutto questo, come ho già avvertito, manca nella redazione postuma della tragedia.

(2) Cfr. Canello, *La letteratura italiana nel secolo XVI* - Milano, Vallardi 1878-80, pag. 231.

(3) Bilancini, op. cit., pag. 129.

Quasi tutta l'azione avviene fuori di scena: qui è narrata da un famiglio, da la nutrice e da un ministro. La narrazione della scoperta dell' incesto fatta dal famiglio è condotta con arte, e in questa scena il verso breve non appar fuori di luogo. Il coro nella medesima scena e solo in quella, fa parte del dialogo; dovrebbe chiudere tutti e cinque gli atti, ma anche nella redazione postuma manca nei primi quattro.

Imitazione drammatica.

Come appare dal su esposto riassunto della *Canace,* se nella prima redazione lo Speroni lasciò la tragedia tutta di seguito, nella seconda la volle suddivisa in cinque atti. È questo l'indice più visibile, sebbene puramente formale, di quella incertezza di imitazione tra greca e latina nella quale si dibatteva l'autore, incertezza che si mostra per altri e molti segni non dubbi. L'argomento già trattato da Euripide in un *Eolo* perduto, la *narrazione* non la *rappresentazione* su la scena dei fatti più atroci, l'uso moderato delle sentenze, fanno pensare, con la mancante divisione in atti, al teatro greco: al modo istesso che la veemenza delle passioni, il prologo rivolto al pubblico, la tendenza qua e là manifesta a le lungaggini filosofiche, fanno pensare, con la posteriore divisione in atti, al teatro di Seneca.

Solo il metro è un vero atto di ribellione.

CAPITOLO XII

Pietro Aretino – *Orazia*

(1546).

L'Orazia dedicata a Paolo III l'anno 1546 fu pubblicata la prima volta in Venezia nel medesimo anno presso Gabriel Giolito de' Ferrari.

Il titolo *Orazia* come quello di parecchie commedie italiane del cinquecento, deriva dal nome della famiglia Orazia, che è la vera protagonista di tutta la tragedia, non deve perciò intendersi riferito a Celia Orazia soltanto (1).

Riassunto.

Precede un prologo detto da la Fama che tributa lodi a Paolo III, ai Farnesi, a Cosimo de' Medici, a Ercole d'Este, a Guidubaldo di Urbino, a Ferrante Gonzaga, a Carlo V, a Francesco I.

ATTO I.

Publio padre degli Orazi, si mostra assai lieto con l'amico suo Spurio, che per l'accordo intervenuto tra Albani e Romani, tre giovani d'Alba e tre di Roma debbano disputarsi da soli la vittoria; ringrazia

---

(1) Cfr. Antonio Cima: L'*Orazia dell'Aretino* in *Propugnatore*, anno 1877, tomo X, parte I, pag. 39.

gli dèi che proprio i suoi figli siano stati scelti quali campioni di Roma e suo genero con i due fratelli quali campioni di Alba. Giove lo sprofondi negli abissi quando i suoi figli

per via men che d'onor salvin se stessi.

Ma la vittoria degli Orazi romperà la fede

del matrimonio non consunto ancora

tra la figliuola e il Curiazio. — Marco Valerio, sacerdote feciale, predice la vittoria dei figli di Publio, narra la cerimonia del giuramento tra Albani e Romani e porta ai Padri, raccolti nel tempio a pregare, il coltello, la gramigna e le tavole. — Celia, la figliuola di Publio, si duole con la nutrice della triste sorte che le tocca: se vince Roma perde il marito e i cognati, se vince Alba, oltre la libertà perde i fratelli. Sul far del giorno una strana visione l'ha empita di terrore: ha veduto tre fiamme, su le quali, per spegnerle, si erano avventati tre rabbiosi venti con volto orrido e nero; due fiamme già erano state spente, quando la superstite, ritirandosi indietro quasi fuggisse, si rivolse improvvisamente verso le tre sembianze nemiche, e due subito converse in cenere, la terza poco dopo; e su di lei che si doleva del fatto, avventò una scintilla che pare l'arda tutta.

Le Virtù in coro lodano le persone che hanno parlato e specialmente Publio per il suo amor di patria.

ATTO II.

A Publio e a Spurio, usciti dal tempio, si presenta un guerriero, Tito Tazio, inviato dal re ad annunziare la vittoria di Orazio. Narra che i tre Curiazi avevano già uccisi due Orazi, quando l'Orazio superstite finse di fuggire, ma rivoltosi a un tratto, uccise uno a la volta i tre avversari. Publio accoglie la notizia con dolore e gioia insieme, ma tosto questa ha il sopravvento su quella.

Giunge la nutrice a chiamar Publio al tempio dove Celia, a la notizia della morte de' Curiazi, ha perduto i sensi, e ora, tornata in sè, piange disperatamente.

Mentre Publio si avvia al tempio, Celia ne esce, reggendosi a mala pena in piedi. Il padre con dolcezza la rimprovera, perchè piangendo la morte del Curiazio, piange la felicità e la grandezza della patria. Celia dice che perdendo lo sposo ha perduta tutta se stessa. E perde di nuovo i sensi. Il padre pietosamente la fa condurre in casa.

Le Virtù lodano Publio che

. . . . . ha più riso che pianto
cedendo col dolore
dei figli suoi, della patria a l'amore.

ATTO III.

Publio che invano ha cercato di consolare la figliuola, si avvia con Spurio verso la porta Capena, donde giunge suono di trombe: forse è Orazio che torna. Un servo, mandato da Orazio, viene a deporre le spoglie dei Curiazi vinti su le porte del tempio di Minerva, La nutrice invita Celia a lasciare le lacrime, mentre tutta Roma è in festa, e poichè non sanno il perchè di tanta folla intenta a guardare innanzi a le porte, tendono l'orecchio e sentono grandi lodi di Orazio e di Publio. Celia si fa largo tra la folla e va a piangere su la veste insanguinata del marito ucciso, dando sfogo al dolore e insieme a l'ira verso il fratello. Mentre la nutrice la consiglia a non mostrarsi in quello stato ad Orazio, egli giunge, chiede chi sia colei che gli va incontro lacrimosa; se fosse Celia sarebbe corsa ad abbracciarlo: ella è una Furia sbucata d'inferno per scemare la letizia immensa. Celia aggiunge poche parole, Orazio non frena più l'ira, prende per i capelli la sorella, la trascina fuori di scena sotto un arco, dove, come riferisce l'ancella, la trafigge con la spada.

Il popolo sorpreso dice nefando il delitto d'Orazio. Publio con un lungo ragionamento prende a difendere il figlio. Anch'egli si recherà dal re dove è già stato condotto Orazio, si lasci intanto Celia morta là dove si trova. Spurio ammira la fortezza di Publio; la nutrice piange sul cadavere di Celia.

Coro di Virtù: La sorte vuole che si muoia di gioia non di dolore, Celia ha trovato chi nel dolore l'ha fatta morire. E che dire di Publio, esempio solo di prudenza nel dolore?

ATTO IV.

Publio che voleva andare nel foro, è stato invece spinto, non sa perchè, in casa. Sa da Spurio quel che è avvenuto nel foro: Tullo comandò che Orazio fosse giudicato dai duumviri con diritto di appello al Popolo. Ecco intanto giungere i duumviri per giudicare sul luogo del delitto. Orazio è condannato a la pena degli omicidi: sia dunque battuto con le verghe ed impiccato. Publio, che i duumviri hanno

deliberato di ascoltare, dice che oggi la legge dovrebbe tacere e che a la fin fine Orazio non ha fatto che estinguere le lagrime di chi invidiava la gloria di Roma. Orazio si appella al Popolo. I duumviri non più giudici, ma amici di Publio, incoraggiano a sperare. Publio passando presso il sangue della figlia uccisa, ha per lei parole di duro rimprovero. Il littore riferisce che Tullo ha fatto sapere al Popolo che ora spetta a lui il giudizio. Publio e Spurio continuano a tessere le più grandi lodi di Orazio.

Coro di Virtù : I mali degli uomini sono infiniti, i beni scarsi. Ecco Orazio che accanto a la gloria trova la morte. Publio intanto è oppresso da grave dolore.

ATTO V.

La nutrice avverte che l'ancella per il dolore della morte di Celia si è strangolata con le proprie treccie. Publio comincia la difesa del figlio davanti al Popolo. Invoca l'attenuante della gioventù, poi della provocazione; esalta quindi i suoi meriti: « O Popolo sublime, vorrai tu battere chi ha abbattuto i tuoi nemici, vorrai tu velare gli occhi scintillanti del liberatore? Io non posso credere che tu, o Popolo divino, voglia legare quelle mani che ti hanno sciolte le catene, nè cingere di fune quel collo degno di un monile di gemme, nè appendere a un albero colui che ti ha data la vita. Non senti i Curiazi medesimi che ti accusano di empietà? ». Spera infine che gli sia concesso di morire in cambio del figlio.

Il Popolo assolve, ma perchè l'uccisione di Celia non rimanga impunita, ordina che Orazio passi sotto un giogo col capo velato. Orazio sdegnosamente respinge l'assoluzione accompagnata da quella pena e tenta uccidere il littore, per essere sicuramente condannato. Allora tra lampi e tuoni si fa udire dal cielo una voce che ordina a Orazio di chinarsi sotto il giogo. Orazio ubbidisce.

Coro di Virtù: Imparino gli uomini a temere Dio e a tollerare i mali

che al fine i pazienti
son felici e contenti.

Metrica.

Il metro dell'*Orazia* è l'endecasillabo sciolto per *tutti interi* i cinque atti.

Il prologo è in versi endecasillabi e settenari variamente disposti e senza legge rimati. Lo stesso dicasi dei cinque cori che chiudono gli atti, i quali per altro presentano tutti il medesimo numero - ventotto - e ordine di versi e di rime. Solo il quarto coro ha nel terz'ultimo verso un settenario in luogo dell'endecasillabo; e il quinto ha invece degli ultimi nove, tre versi, di cui il primo è un endecasillabo rimato con il settenario che lo precede, e gli altri due sono settenari a rima baciata.

L'endecasillabo dell'*Orazia* è trattato con insolita robustezza; ne noto uno nell'atto terzo, spezzato in modo assolutamente nuovo:

Publio. Che parli tu?
Spurio. Niente.
Publio. Va via.
Spurio. Vado.

Fonte — Personaggi.

L'Aretino ha tolto l'argomento da Livio I, 24 - 26. Egli ne ha seguito passo passo il racconto, di guisa che al I atto fa riscontro il cap. 24 con la scelta degli Orazi e dei Curiazi e col giuramento delle due parti; al II atto offre materia il cap. 25 con le vicende del duello e con la vittoria finale di Orazio; al III, al IV e al V atto corrisponde il cap. 26 con il delitto di Orazio, il giudizio dei duumviri e il giudizio del Popolo. Appare subito la difettosa distribuzione dell'argomento pei cinque atti della

tragedia, poichè, morendo Celia a la metà del III atto, resta troppo scarsa la materia da sceneggiare nei due atti e mezzo seguenti. Onde lungaggini nella seconda metà del III atto e in tutto il IV, dedicato per intero al giudizio dei duumviri. Il V atto col giudizio del Popolo ridona alla tragedia il vigore che parve spegnersi con la morte di Celia.

Ben s'avvide cento anni dopo (1640) il Corneille, del pericolo che avrebbe corso concedendo più che un atto (e anche quest'uno gli riuscì di gran lunga inferiore agli altri quattro) a le conseguenze del delitto di Orazio. E però egli si rifece un po' più addietro nel racconto di Livio, alterandolo tutto come meglio gli piacque. Nel I atto - per dir solo della parte guerresca dell'episodio - ferve ancora la battaglia fra Albani e Romani, e solo a la fine si annunzia la tregua; nel II abbiamo la scelta degli Orazi e dei Curiazi quali campioni dei due popoli; nel III il principio della sfida, la protesta dei due popoli che vorrebbero opporsi a la lotta tra parenti così stretti, la fermezza degli Orazi e dei Curiazi nel non voler rinunciare a l'onore toccato loro da la sorte, la ripresa della sfida in seguito al responso degli dei, la vittoria dei Curiazi e l'annuncio che un solo Orazio ha avuta salva, con la fuga, la vita. Finalmente il IV contiene la vittoria di Orazio pel noto stratagemma e l'uccisione della sorella; il V, il giudizio del re Tullo e l'assoluzione del colpevole.

Il Corneille ebbe agio così di rappresentare su la scena, continuo e vario il contrasto de' sentimenti dei suoi personaggi, sempre in corrispondenza con la lotta armata che si combatteva di fuori. É stato detto che quei « personaggi saranno bellissimi, ma non sono romani (1) ». Ve-

(1) Cfr. Carlo Bertani, *Pietro Aretino e le sue opere*, Sondrio, 1901, cap. X.

rissimo; e non solo per l'*Horace*, ma per tutte le altre tragedie romane del Corneille si potrebbe ripetere la medesima osservazione, la quale del resto non getta nemmeno un'ombra su la gran luce del tragico francese. Anzi la sua grandezza è tutta lì: nell'aver messo « le ressort qui l'anime, au mannequin glorieux construit par des générations de rhéteurs »; nell'aver fatto « de ce type romain un type humain. Il n'y a d'originale, de grand, de vrai dans les Romains de Corneille que ce qui est cornélien, et non romain, c'est - à - dire le mécanisme moral » (1).

Non esageriamo su « la romanità che l'Aretino ha meravigliosamente, lui digiuno di studi classici, intuito » (2). Egli l' ha trovata in Livio, in quei tre capitoli dove sono descritti minutamente usi e cerimonie romane. Il merito suo non fu quello di *intuire* la vita romana, si bene l'altro di serbare nella tragedia quella vita che aveva trovata nella storia: si pensi che i suoi contemporanei - e ne abbiamo visti gli esempi - dove la trovavano, l'uccidevano.

Celia Orazia la vergine sposa di uno dei Curiazi, è riprodotta da l'Aretino con quel medesimo sentimento di amore per il quale ci è nota a traverso la leggenda riferita da Livio. Ella ama e il suo amore per lo sposo vince l'amore per i fratelli, vince l'amore per la patria. Tutte le sue lacrime sono per il Curiazio ucciso, non un lamento per i fratelli rimasti morti sul campo, non un sorriso per la vittoria del fratello liberatore. Piange su la veste dello sposo trafitta, la veste ch'ella con le sue mani ha tessuta, e accetta con gioia la morte che la ricongiunge con lui. Il suicidio dell'ancella accresce la pietà.

---

(1) Cfr. Gustave Lanson, *Histoire de la Littérature française*, Paris, Hachette, pag. 428.

(2) Cfr. C. Bertani, Op. cit. id.

Orazio è il romano cui la patria, l'onore, la gloria è tutto. Egli non concepisce come si possa piangere la morte di un nemico, quand' anche chi piange sia la sposa del morto; senza cercar vie di mezzo, senz'altro uccide, quand' anche sappia di compiere un fratricidio. Egli rappresenta l'interesse pubblico che non guarda e sopprime interessi e affetti privati (1). In Livio l'eroe è più intero, più superbo, più romano; nessun atto di umiltà compie dopo la vittoria; le spoglie degli uccisi egli stesso reca in Roma seguito da le turbe acclamanti il trionfatore. Nel cinquecentista italiano, Orazio manda altri con le spoglie dei vinti al tempio di Giunone (2) e rifiuta la corona d'alloro; l'antica fierezza è attenuata: il pagano si è fatto un poco cristiano. Uccide la sorella contrastando a quel carattere temperante e assennato del quale aveva dato prova, e il Popolo giudice nota tale contrasto. Publio nella tragedia non sa darne risposta: anche a lui è manifesta l'inconseguenza del carattere di Orazio.

Publio è il personaggio che ha maggior rilievo: egli è cittadino romano, ma è anche padre e ha una figlia sposa a un Curiazio. Fin da quando sul principio si augura la vittoria degli Orazi, vola col pensiero a le nozze che la vittoria muterà

in oscura funébre orrida pompa (Atto I):

non mostra dolore, ma pensa a la figlia. E più avanti, quando l'esito della pugna è già noto dice a Spurio che

. . . . . il tenero suo femminil sesso
tormentato sarà da qualche angoscia (Atto II);

(1) Cfr. Canello, op. cit. pag. 225.

(2) Anche il Corneille finge che un soldato e non Orazio, portì le armi dei Curiazi al tempio.

poi quando la nutrice corre a chiamare il padre, perchè soccorra Celia e la consoli, egli va premuroso e affettuoso, e pensa

> che sol chi ama è tormentato sempre
> da miserrima e vil calamitade;

e soggiunge:

> Gran tristezza nel cor, grave pensiero
> nella mente mi ha posto l'udir come
> Celia si crucia. (Id.).

L'incontro del padre con la figliuola è affettuosissimo:

> *Spurio.* Ecco Celia esce fuor, Celia fuor esce.
> *Publio.* L'ombra più tosto, perchè l'ombra sembra
> Di lei che a pena in piè lassa si regge.
> . . . . . .
> *Celia.* Padre, o padre!
> *Publio.* Figlia cara, o figlia.
> E perchè questo?
> *Celia.* Amor legge non ave. (Id.).

Poi la rimprovera, ma con dolcezza. E quando la poverina dice d'aver perduto col marito tutta sè stessa, e sotto gli occhi del padre perde i sensi, egli si dà premura di portarla in casa e di soccorrerla. Ma intanto il clamore della vittoria si fa più grande, tutta Roma è in festa: Celia sola piange; e mentre Publio si avvia verso porta Capena incontro al vincitore, il suo pensiero è ancora una volta per la figliuola:

> Vattene tu, nutrice, a intertenere
> colei che ama più il consorte estinto
> che se stessa vivente. (Atto III).

Ma è l'ultimo pensiero affettuoso per lei. Quindinnanzi il padre di Celia scompare: resta il padre di Orazio, salvatore di Roma. E quando Celia giace uccisa da la spada

fraterna e il Popolo accusa Orazio di aver commesso il più crudele delitto, pare che Publio non abbia più affetto nell'animo per la figliuola: approva l'atto crudele e dice che in caso simile avrebbe fatto altrettanto. Per aver salvo Orazio, incrudelisce contro la povera morta, la nemica della vittoria romana, finchè, vinto dal pianto, cerca ristoro nelle braccia del figlio. Ma il Popolo ormai è commosso e perdona; solo ingiunge la pena del giogo, che in Livio è imposta - ed è meglio - da Publio stesso. Tutto ciò è vero e umano, e poco conta se Giove interviene *deus ex machina* a chiudere la tragedia, o se Spurio annoia con la sua retorica.

Anche il Popolo è concepito largamente e verisimilmente, e con innovazione felicissima sostituisce nel dialogo il coro delle altre tragedie. Ma si badi a non confondere il Popolo dell'Aretino col Popolo dello Shakespeare: ci corre un abisso.

Il coro è ristretto ai commenti delle Virtù.

Imitazione drammatica.

Dire che l'*Orazia* deriva da l'imitazione dei Greci, o affermare che è modellata su le tragedie di Seneca, parmi ugualmente errato. Di Seneca ritiene il prologo, il coro astratto delle Virtù, e, se si vuole, talora anche il sentenziare; ma dei Greci ha il contrasto vivo e vero dei sentimenti. Del resto la malinconica questione dell'imitazione greca o latina non affaticò mai l'allegro spirito dell'Aretino. Egli traeva la ragione del suo scrivere non propriamente da criteri d'arte; tanto è vero che nell'aprile 1548 scriveva a Daniello Barbaro a proposito di tragedie: « Circa quello che vi dissi, *comporre sopra il caso della romana*

Lucrezia, non so che farmi; sì sono io alienato con la fantasia del non più scrivere versi nè prose..... nel vedermi sì poco rimunerare ». (Lett. IV, 192) (1). Per uno scrittore..... d'interesse e d'istinto come l'Aretino poco o nulla potevano importare le dispute su i Greci e su Seneca, su le *regole* e le *unità*: egli « per la grazia di Dio uomo libero » dettò la sua *Orazia* così come l'ingegno istintivamente gli suggeriva, approfittando solo dell'esperienza del recente teatro tragico italiano: e fu la sua la migliore fra le tragedie della prima metà del cinquecento. Accettò senza tergiversare la divisione in cinque atti del Giraldi (1541) e per tutti *interi* adottò l'endecasillabo sciolto del Trissino e del Rucellai (1515); tornò per l'argomento a la storia di Roma e soppresse del tutto il coro come personaggio riducendolo a un commento di intermezzo tra un atto e l'altro (2).

---

(1) Cfr. Salza: Recensione al cit. *Aretino* del Bertani in *Giornale storico*, XLIII, fasc. I, pag. 114, n. 4.

(2) Non si dimentichi che fin dal 1499 il Pistoia aveva diviso il suo *Filostrato e Panfila* (cfr. pag. 15) in cinque atti collocando il coro fra un atto e l'altro, e che già il Giraldi aveva composto di tutti endecasillabi sciolti gli atti della sua *Cleopatra* (1543): sebbene se ne pentisse di poi per tornare a l'uso dei versi brevi. E si ricordi ancora che anche il Giraldi giunse a sopprimere il coro interlocutore durante gli atti, ma solo nel 1548 con gli *Antivalomeni*.

APPENDICE

Francesco Mantovano - *Lautrecho*

Dei primi tre *libri* di questa *nova inventione*, come la chiama il Mantovano (Maestro Francesco Vigilio?) diede già un ampio riassunto il D'Ancona (1); del quarto Antonio Medin (2). Tutta intera fu pubblicata nel 1896 da Hermann Varnhagen (3).

L' *inventione* si riferisce a l' impresa di Milano degli anni 1521-1523, quando, per accordo intervenuto tra Leone X e Carlo V, i francesi col Lautrec furono cacciati da Milano per far posto a Francesco Maria Sforza.

Precede un sonetto caudato dove *Milano* - personaggio dell' *inventione* - commisera il suo misero stato:

---

(1) *Origini del teatro italiano*, 1891, II, pag. 22 e segg. Riassume da un prezioso cimelio della Magliabechiana, mancante del IV libro.

(2) *Rassegna bibliografica della letteratura italiana* – Pisa – Anno I, pag. 214 e segg. Riassume da un libretto in ottavo piccolo esistente nella libreria del principe Trivulzio, libretto che contiene intera la *nova inventione*.

(3) « *Lautrecho* » *eine italienische Dichtung des* Francesco Mantovano *aus den Iahren 1521-23. — Erlangen-Iunge.*

. . . . . .

Oymè! Ch'ognuno facto m' ha tapino
Che, quando i' penso, impallidisco e sudo.

Spogliato m' ha il Franzese de le veste,
Il Svizer de le calze e del giupone,
E i Milanesi miei gli han facto feste.

Doppo venute son nove natione
Che giuran dio e son gente immodeste
Che il resto tolto m' han fuor di ragione.

. . . . . .

Lautrecho decaduto da l'alto grado di governatore di Milano, invoca da Caronte d'esser tragittato a l' Inferno. Opponendosi costui, Lautrecho fa chiamare Plutone, che viene, accompagnato da Guido Metallone, senatore, il quale forse conoscerà il guerriero e in ogni modo conosce la lingua francese. Metallone conosce di fatto Lautrecho e ne dice a Plutone gran bene. Lautrecho narra a Plutone le sue sventure fin da quando per opera di Leone X fu costretto a entrare in arme: rivoltosi a Milano sperava nella vittoria, quando i Milanesi presero a gridar Spagna e cacciarono Lautrecho. Egli vuole vendetta su i Milanesi e se Plutone lo aiuti gli si dona. Plutone dà ragione a Lautrecho, ma vuol sentire anche *Milano* e lo manda a chiamare da l'anima di Mariolo Viscardo. Giunge Milano tutto lacero e narra le iniquità commesse da Lautrecho.

Sentendosi Lautrecho alhor smacato
Di rabia e di furor venuto insano,
Subito prese il brando evaginato
Speronando il corsier contra Milano;
E l' haveria per certo trucidato,
Ma il Viscardo alla briglia mise mano;
Donde Pluton de furia et ira acceso
Questo sermon contra Lautrecho a preso.

Plutone si ricrede e maledice Lautrecho, il quale giura vendetta.

Qui finisce il *primo libro* tutto in forma dialogica, meno un'ottava narrativa - quella che ho riferito - che porta il titolo « Bravaria de Lautrecho ».

Nel *secundo libro*, Milano tornando da l'inferno, considera fra sè e sè la necessità di scacciar Lautrecho anche dal Cremonese. Incontra papa Leone e gli narra, richiesto, perchè si trovi in quei luoghi. A la sua volta Leone dice di trovarsi lì, perchè è morto. Milano piange e si dispera, ma Leone lo consola dicendogli che sarà fatto un papa " propitio ,,. Partito il papa, Milano proseguendo il cammino vede un tale nudo in una caverna: è *Como* spogliato da gli Spagnuoli e da i Milanesi. Como si raccomanda a Milano. Uno spione di Lautrecho, impiccato da gli Spagnuoli chiede la via a Milano: questi gliela insegna e impara che Lautrecho spera nell'aiuto degli Svizzeri e dei Viniziani. — Milano " tornato in sua stanza ,, narra ai Milanesi quanto gli è occorso e raccomanda loro l'unione di tutte le forze per opporsi al tiranno Lautrecho che da Cremona piomberà su Milano. Il popolo allora si prepara in armi contro la " gallica arroganza ,,.

E il secondo libro si chiude con questi due versi *de lo autore a li auditori*:

Gente che molto attente state seti
Gran cosa al terzo libro intendereti.

Nel secondo libro le ottave narrative sono sei; e nella lista degli interlocutori è nominato anche l'*Auctore*.

Col *tertio libro* un cavallaro giunge a le porte di Parigi chiedendo del re. Il portinaio gli dà il passo:

Io t'apro. Hor a tua posta va dal roy
Che l'andar tuo importa nulla a moy.

Il cavallaro giunto in cospetto del re gli annuncia che Milano, per le male opere del Lautrecho è passato sotto Spagna. Il re fa scrivere dal segretario una lettera al Lautrecho con la quale gli ingiunge di non recarsi più mai nei dominii di Sua Maestà, pena la vita. Lautrecho, al ricevere la lettera si dispera e ricorre a S. Pietro perchè gli apra la porta del cielo, volendo parlare col suo " patron ,,.

S. Pietro al sentire che chi batte è Lautrecho non vuole aprire perchè

. . . . . havesti nel mal far sempre tuo intento
E contra al bon Leone fusti rio
Qual papa fu come son stato anch'io.

Allora Lautrecho risponde in collera a S. Pietro

Le diable t'en porti e tutti quelli
Che portato hano la mitra papale!
In loro furno sempre pensier felli
A fomentar tra gente ogni gran male.
Se non me voii aprir, andrò da quelli
Che m'apriran senza esser partiale.
Ma nanto io mora, per certanza spero
D'ortiche far a un papa un gran clistero.

Si rivolge poi a S. Marco dal quale sa che il Padre onnipotente è tanto irato contro di lui per lo sgoverno che ha fatto di Milano, che non vorrà nemmeno vederlo, prima che abbia fatto penitenza e versato molto pianto. — Lautrecho torna a Cremona e scrive al re di Franza:

Magnanimo mio sir, sempre invitissimo
Tres humilmente a te mi ricomando;

dà a Milano la colpa d'essersi ribellata non ostante l'ottimo agire del governatore, e finisce

Excelso sir, hor lassa ogni rancore
Ch'io sono il tuo tres humil servitore.

Il re, letta la lettera di Lautrecho gli dà un po' fede, e scrive a Milano perchè si discolpi. Milano subito risponde essere stato Lautrecho, solo Lautrecho, la causa della ribellione: oramai il popolo non vuol più veder franzesi. Il re infuriato promette di distruggere tutto il dominio e chiama il capitano Palissa per affidargli la spedizione contro Milano: prima tuttavia veda con l'oro di comprar l'aiuto degli Svizzeri. Palissa parla agli Svizzeri i quali adunano la dieta e deliberano di prestarsi a l' impresa. Un Milanese presente, ode e corre a Trento dal duca Francisco Sfortia avvisandolo del pericolo che minaccia Milano. Lo Sforza in breve sarà a Milano con molti armati.

. . . de Lanzinechi mando squadre assai
Questi vilan caprar per divertire . . .

Così finisce il terzo libro dove non ricorrono mai ottave narrative.

Il quarto libro comincia così:

Altro spirto, altro ingegno et altro canto
Adoprar mi bisogna et altro stille
Maggior assai che del mio *usato canto*
In raccontar le fervide sintille
De l'aspra e crudel guerra e alto pianto,
Nel quale involti sono mille e mille,
Dappoi ch'ebbe descripto in tre *volume*
Del perfido Lautrecho el fier costume.

Segue l'invocazione a le Muse. Il re di Francia con l'aiuto degli Svizzeri e col favore dei Veneziani si appresta a riconquistare la *stanza* di Milano. Prospero Colonna munisce la città. Francesi, Svizzeri e Veneziani passano l'Adda. Segue il sacco di Monza, quindi il consiglio dei collegati. Lautrecho propone che si metta Milano a ferro e fuoco, ma il Gran Bastardo de Savoia pensa che si debba mandare un araldo per ridurre Milano sotto Francia con le buone: se la risposta sarà negativa, allora si cinga la città di regolare assedio. Prevale l'opinione del Gran Bastardo. Milano risponde a l'araldo che saprà resistere.

Perchè speranza *ha* certa farli intendere
Se Milanese piche sano offendere.

Il campanone chiama a raccolta i Milanesi; il castello é difeso da Prospero Colonna e da gli Spagnuoli. Mentre Marcantonio Colonna e Camillo Trivulzio, capitani dell'esercito francese sono intenti a puntare le artiglierie contro Milano, una cannonata degli assediati li uccide. I Francesi si volgono su Novara e la mettono a sacco. Il duca Sforza che era a Pavia, ne ha gran dolore e si affretta a soccorrere Milano. Grande allegrezza dei Milanesi che gridano " Duca Duca ,,. I Francesi indispettiti si volgono su Pavia, ma presi in mezzo dal Colonnese, uscito di Milano, si ritirano e si accampano fra Sesto e Monza. Poco lungi da Sesto a la Bicocca si accampano i Milanesi desiderosi di zuffa. Mentre il tempo passa senza che si venga ad aperta battaglia, Lautrecho sogna di morire, presso la Bicocca, di ferro spagnuolo. Preso da spavento chiama un notaio per testare. Restituisce l'anima non a Dio, ma a Plutone; non lascia a nessuno le sue sostanze perchè tutte gli son venute da rapina; lascia solo ciò che veramente possiede di suo – la superbia – ai francesi.

A' Genovesi lasso mia avarizia
Per qual Milano in parte ruinai;
Et lasso a' Fiorentini la spurcizia
De luxuria, de qual mai mi saciai:
Scio che de sto legato haran leticia,
Per che libidinosi sono assai;
Et fazo a' piasentini per legato
del sconzurar mio falso il gran peccato.
Le fraude che in me furno e sono tante,
Per testamento lasso a' Veneziani,
Quali ad ognuno è noto per constante
Che semper furno e sono pien d'ingani;
Ma voglio che ne sian partecipante
I Svizer, nel tradir molto soprani,
Per che non mancho sono fraudolenti
E li signor sempre a inganar intenti.

Lascia la sua crudeltà al fratello Scudo e l'incarico di far vendetta contro i Milanesi; gli lascia ancora la sua impazienza e la poca reverentia. Lascia il suo solito crapulare al Chiandeo, capitano di corte; il suo bravare al Vandenesse. Tutte le altre sue mal qualità lascia, costituendola erede universale, la Guascogna

ove *sua* antiqua origine procede.

Quando Plutone viene a sapere che Lautrecho ha donato a lui l'anima, fra i diavoli sorge disputa, perchè ognuno vuol essere il gran punitore di Lautrecho: Satanas, gran punitore dei superbi; Belzebubo, dei libidinosi; Calcabrino, degli avari; Farfarello dei golosi; altri per la slealtà, altri per l'ira, per i sacrilegi, per l'invidia, per il bestemmiare, per l'accidia. Zuffa dei diavoli. Intervento irato di Plutone, il quale soggiunge che Lautrecho vivrà ancora a lungo e patirà molto: tuttavia sentenzia che quando Lautrecho giungerà lo darà in preda a tutti i diavoli. — Si sente gran rumore a la riva del fiume: sono le anime dei morti nella battaglia, che si azzuffano anche dopo morti. Caronte li percuote col remo, poi li traghetta a parte a parte.

Segue dettagliata la narrazione della battaglia a la Bicocca con la vittoria dei Milanesi, poi del sacco di Lodi e della presa di Pizzighettone. Colonna si volge quindi su Cremona e durante i quaranta giorni che i francesi hanno chiesto per sentire che cosa ne pensi il re, egli manda i suoi uomini su Genova Su le prime, tocca la peggio a gli

Spagnuoli, sì che vengono a patti, ma quando i Genovesi, sentendo giungere il Navarrese, non trattano più e gridano " Franza, Franza ,, Spagnuoli e Lombardi irati fanno impeto su Genova, la prendono, la mettono a sacco e fan prigioniero il Navarra. Saluzzo e il Monferrato sono conquistati dal Duca di Milano, e anche Cremona, passati i quaranta giorni, è da i Francesi lasciata e occupata da i soldati del Duca.

Quive se pone fine a questa *historia*
Per non dare a' *lectori* troppo tedio.
Ma in poco tempo hara Milan gran gloria
De le forteze ch'or sono in assedio;
Et io in versi ne farò memoria,
Per che portar non posso altro remedio.
Hor vive in bona pace Milanese
Che per te venete son tutte le imprese.

Il quarto ed ultimo libro è quasi tutto composto di ottave puramente narrative (1).

*
* *

Tale il poemetto del Mantovano, dove mi par difficile scorgere il primo, sia pur rudimentale, esempio di tragedia storica italiana di soggetto contemporaneo. Intanto manca la forma drammatica, salvo che non si voglia farne tutt'uno con la forma dialogica; poi l'azione che vi è narrata ha spesso bisogno delle didascalie per essere compresa. Di più, nemmeno l'autore pensò mai di offrire col suo *Lautrecho* una tragedia: egli divise la sua *inventione* in *libri* e in *volumi* non in *atti*

(... Dappoi ch'ebbe descripto in tre *volume*
del perfido Lautrecho el fier costume);

Libro IV.

(1) Spesso qua e là per i quattro libri del poemetto, invece della rima troviamo nelle ottave l'assonanza.

parlò di *historia* e non di dramma

> (. . . Et per non far prolissa questa *historia* . . .);
>
> Libro IV.

conchiuse finalmente con un'ottava

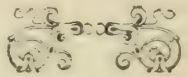
> (Quive se pone fine a questa *historia*
> Per non dare a' *lectori* troppo tedio
> ecc. ecc.)

dove è manifesto il pensiero dell'autore di voler la sua *historia*, *letta* e non rappresentata.

Usò la forma dialogica forse per dare maggiore vivacità a certe parti, ma è evidente che ne fece uso, solo dove la natura dell'argomento cantato glielo permise. Come, di fatto, avrebbe potuto dar forma di dialogo ai combattimenti e ai saccheggi del quarto libro?

Più tosto mi par da notare l'intenzione satirica del Mantovano che tra le stanze del suo poemetto lascia scorgere volontieri il suo riso, sia che ponga Lautrecho a le prese con S. Pietro (III libro), sia che gli faccia far testamento o lo renda cagione di disputa tra i diavoli (IV libro), sia che gli doni un curioso linguaggio misto di parole italiane e francesi.

D'altro canto poco giova indagare se le forme della Sacra Rappresentazione a cui l'autore ha spesso ricorso, meritino al poemetto l'appellativo di drammatico più tosto che di narrativo: il Mantovano intitolandolo *nova inventione* volle forse che sfuggisse, anche pei posteri, al pericolo di una classificazione regolare.



EPILOGO

§ 1. — Nessuna forma poetica ebbe a soffrire nel medio evo trasfigurazione o deturpamento maggiore che la tragedia (1). Fu dimenticata l'essenza sua puramente *rappresentativa*, fu contorto lo stesso significato del suo nome. Isidoro di Siviglia scriveva: « Tragedi sono quelli che antichi gesti e fatti di scellerati re cantavano con luttuoso carme in conspetto del popolo »; e Dante a sua volta: « Tragedia nel principio è mirabile e quieta, sul fine è sozza e orribile; e perciò è così chiamata da *tragos* che è *becco* e *oda*, quasi canto del becco, cioè schifevole a modo di becco (2) ». Provvide la Rinascita a toglier di mezzo gli equivoci più grossolani se non a penetrare gli spiriti veri della tragedia. Le dissertazioni dei primi umanisti padovani intorno a Seneca tragico, fanno nascere in Padova stessa il primo frutto di imitazione tragica classica in lingua latina: l'*Ecerinis* (... 1314) di Albertino Mussato. Seguono ancora nel trecento, Giovanni Manzini con *la caduta di Antonio della Scala* (1387) e Antonio Loschi con l'*Achilles* (...1390); nel quattrocento, Gregorio Correr con la Progne

(1) Cfr. Giosuè Carducci, Studio su l'*Ecerinis* e il *Mussato* in *Ecerinide tragedia a cura di Luigi Padrin*, Bologna 1900, pag. 251.

(2) V. per queste e per altre definizioni: Carducci, op. cit. pp. 252-3.

(1428), Lionardo di Piero Dati con l'*Hiempsal* (....1442) e Laudivio de' Nobili con la catastrofe del Piccinino, *De captivitate ducis Iacobi* (1464). Pur nel variare de' soggetti storici - tutti di storia contemporanea - e non storici, Seneca è la sola guida di chi attende a scriver tragedie, sebbene la libertà scenica della *Sacra rappresentazione*, si imponga talora a quegli autori quasi inavvedutamente. Ma nel 1492 sono rappresentate l'*Historia baetica* di Carlo Verardi e il *Fernandus servatus* del nipote Marcellino, opere che « per l'assetto scenico, per l'atteggiamento della materia e per gli episodi si ricollegano piuttosto, a malgrado della lingua latina, al *Teatro sacro volgare* (1) ».

Dunque per due vie procedeva la tragedia latina degli italiani - qualunque si fosse - prima del cinquecento: da l'una parte l'imitazione classica di Seneca, da l'altra l'adattamento di soggetti *non sacri* a le forme della *Sacra rappresentazione*.

§ 2. — L'*Orphei tragoedia* (1486...1500), il *Filostrato e Panfila* (1499), la prima *Sofonisba* (1502), come primissimi tentativi di tragedia in lingua volgare, si muovono incerti fra le due vie, finchè la seconda *Sofonisba* (1515) e la *Rosmunda* (1515) non si mettono per altra strada dietro la gran luce del risorgente teatro di Grecia. E così mentre scolorisce ma non muore l'arte di Seneca, la *Sacra rappresentazione* già decaduta ma non spenta ancora, perde l'ultima speranza di rivivere pur in quella nuova vita che pareva prometterle il tentato adattamento erudito e profano.

Ma il Trissino e il Rucellai non sanno seguire che la regolarità esteriore dei Greci: tutto ciò per cui quel teatro è immortale, rimane ad essi ignoto. Con la *Poetica* d'Ari-

(1) Cfr. Vittorio Rossi, *Il Quattrocento*, pag. 376.

stotele per guida si industriano a rispettare le unità famose, costretti a cominciar da la crisi e a ricorrere a quei mezzucci (cfr. § 5) che tolgono ogni efficacia a l'azione tragica. L'imitazione puramente formale del teatro greco continua col Pazzi de' Medici (*Didone in Cartagine* - 1524), anzi si accentua con l'adozione di quel metro bizzarro, che a lui pareva simile agli antichi metri tragici se non altro pel suo tenue suono (cfr. pag. 64). Il Martelli poi dando a dirittura a *Tullia* (1530) le vesti di Elettra, nasconde interamente la figura romana sì da non lasciarle che il nome, e porta l'imitazione a la sua conseguenza estrema: il travestimento letterario.

§ 3. — Giambattista Giraldi ritorna a Seneca pel quale ha conservata tutta intera la sua ammirazione (cfr. pag. 85 e segg.) « L'eccitamento del terrore e della pietà che Aristotele designa come scopo, è dal Giraldi inteso come mezzo per provocare nello spettatore un miglioramento morale (1) »; e in questo a lui sembra superiore a tutti il tragico latino, del quale riproduce ogni difetto accresciuto per l'imitazione. « In Seneca non riscontriamo le qualità di pensiero e di arte che fanno il grande poeta, il poeta drammatico in ispecie. Le virtù artistiche di Seneca sono essenzialmente retoriche, non hanno alcun alto valore perchè in esse manca anzi tutto la verità umana e viva dei sentimenti, manca la concreta misura dei caratteri, manca il progressivo sviluppo delle passioni, manca quindi l'organismo dell'azione drammatica..... I personaggi non sono uomini, ma retori... e come tali non hanno il senso della misura, sono feroci senza tragica terribilità, non conoscono

(1) Cfr. Gaspary, II, 2, pag. 209.

varietà e contemperamento di sentimenti. I cori estranei a l'azione, sono lì per dissertare. (1) ».

Identiche osservazioni potremmo fare per il Giraldi, aggiungendo che egli è privo anche di quella « vivacità di fantasia poetica e retorica » che a Seneca non manca.

Troppo si è esagerato su l'importanza del Giraldi, quale autore di tragedie. Egli si oppone a l'imitazione dei Greci e riapre la via dell' imitazione senechiana, ma nessun valore o scarsissimo hanno i suoi lievi tentativi di riforma e le sue pretese innovazioni. Se è vero che da la sola *Orbecche* (1541), male si giudicherebbe il teatro tragico giraldiano, è altrettanto vero che l'*Orbecche sola* ebbe fama non comune e però ascendente notevole su gli autori di tragedie che vennero dopo. Egli mostra di credere che i tempi nuovi richiedano forme nuove e non sa allontanarsi dal modello preferito se non peggiorandolo: tanto che letta una sua tragedia, sono lette tutte e nove per la somiglianza dei personaggi, non ostante la varietà degli argomenti.

Pretende, sebbene non osi che in minima parte, di uscir fuori da le leggi aristoteliche delle unità e si chiude volontariamente entro altre, per alcune delle quali, come la prescrizione della materia nei singoli atti o il limite a la durata della rappresentazione, dovrebbe essere norma sufficiente il *fren dell'arte*. Enuncia un retto giudizio a proposito della tragedia storica affermando che il poeta può alterare la storia, purchè sia rispettata la natura del personaggio (2), e nel fatto rispetta la storia mentre altera, al punto da distruggerla, la natura del personaggio. Non vuole

(1) Cfr. Giussani, *Letteratura romana*, Milano - Vallardi, pp. 252-3.
(2) Cfr. Discorso cit. – Milano – Daelli 1864. II. pag. 46.

l'intervento degli dèi se non per predire il futuro o per manifestare il passato, e li introduce invece anche se inutili come Giunone nell'*Eufimia*. Inventa la favola tragica, credendo di far cosa nuova, e altri l'aveva già fatto prima di lui (cfr. p. 82). Confina il coro a guisa di intermezzo tra un atto e l'altro, facendolo estraneo a l'azione (*Antivalomeni 1548; Arrenopia 1562*), ma già - senza parlar del Pistoia - l'aveva fatto l'Aretino con l'*Orazia* (1546). Insomma se pur qualche cosa il Giraldi innovò fu innovazione di così lieve momento e da nessuno seguitata di poi, da parere assolutamente ingiustificato il merito attribuitogli (1) di precursore del dramma moderno.

§ 4. — Se tra gli autori di tragedie della prima metà del cinquecento qualcuno merita maggior rilievo, questi non può essere che Pietro Aretino, il quale dopo le incertezze dello Speroni tra Seneca e i Greci (cfr. pag. 116), offre con l'*Orazia* la naturale risultante di mezzo secolo di tentativi di tragedia italiana (cfr. pag. 127). Accettando quel che di più notevole avean fatto i suoi predecessori e scacciando il coro dal numero dei personaggi, fissa nell'*Orazia* i caratteri formali definitivi della tragedia italiana. Il lavorìo di imitazione aveva dato tutto quello che poteva dare: solo un Genio drammatico avrebbe creato ora il capolavoro. Ma il Genio non venne.

§ 5. — L'imperizia scenica dei nostri cinquecentisti, è davvero singolare. « Le scene si succedono l'una dopo

---

(1) Bilancini, *G. B. Giraldi e la tragedia italiana, nel secolo* xvi - Aquila 1890; Attilio Angeloro Milano, *Le tragedie di G. B. Girardi Cinthio* - Cagliari 1901.

l'altra, senza connessione »; spesso è narrato lungamente ciò che poco dopo sarà narrato di nuovo; i personaggi vanno e « vengono talvolta del tutto senza senso (1) », tal altra adducendo una ragione ma ridicola; fanno lunghe chiacchierate credendosi soli, ma sempre qualcuno è nascosto poco lontano per ascoltare. I movimenti dei personaggi su la scena non sono noti a noi per indicazione data da l'autore a l'infuori del dialogo, ma per ciò che dicono i personaggi nel dialogo stesso, il quale in troppi luoghi è soltanto « una disputa accademica sopra un tema proposto, fredda e meditata, e codesta freddezza e aridità contrasta con la terribilità delle cose che sono spesso rappresentate (2) ». Sotto l'apparenza di poesia drammatica, le tragedie della prima metà del secolo XVI conservano troppi caratteri della poesia narrativa: i fatti principali avvengono fuori di scena e sono narrati a gli spettatori da i messi o da i servi, da i famigliari, da i consiglieri, da le nutrici. « Il consigliere è personaggio che non manca mai (3) » e altrettanto può dirsi della nutrice, l'uno sempre pronto a frenare le passioni troppo violente, l'altra a piangere, a provvedere, a salvare: talvolta (cfr. *Rosmunda*, pag. 59) questi due personaggi che dovrebbero essere secondari, assumono l'importanza di personaggi principali. Parimenti ricorre in tutte le tragedie come preannunzio della catastrofe, il sogno o qualche cosa di simile (4).

---

(1) Cfr. GASPARY, II, 2, pag. 210.

(2) Cfr. GASPARY, II, 2, pag. 215.

(3) Cfr. GASPARY, II, 2, pag. 211.

(4) Nell'*Orazia* (cfr. pag. 118) il sogno è sostituito da la visione delle tre fiamme e dei tre venti. Nella *Didone* del GIRALDI, Anna presagisce la fine della sorella, da la vista di un lupo che si avventa su chi lo ha liberato da uno spino.

Il dio che invocano i personaggi pagani è il dio dei cristiani; soggetti antichi sono trattati secondo usi e con nomi moderni (1).

Nè si dimentichi l'uso al quale fu adattato il coro. « Gli antichi potevano non sentirvi più affatto l'elemento individuale; avendo dato origine a tutto il dramma rappresentava la loro coscienza morale (2) »: i nostri cinquecentisti invece, introducendolo nelle loro tragedie come cosa importata e non sorta naturalmente da l'intimo dell'anima popolare, lo rendono incomprensibile, vuoto, freddo. Ne fanno un interlocutore senza vita, un moralista d'occasione, un narratore di ciò che avviene fuori di scena, finchè lo confinano fra un atto e l'altro come cosa inservibile, ma che pure non sanno risolversi a lasciare del tutto.

§ 6. — In quanto a la metrica, la tragedia italiana adottato felicemente col Trissino e col Rucellai l'endecasillabo sciolto, non lo abbandona più, anzi lo estende col Giraldi (*Cleopatra 1543*) e con l'Aretino a tutti *interi* i cinque atti, lasciando senza seguito i tentativi del Pazzi e dello Speroni. Dove più tosto si sbizzarrisce è nei cori e in quelle parti nelle quali a taluno non sembra conveniente l'uniformità dell'endecasillabo: la canzone, la ballata, la sestina, il madrigale, la canzonetta, tutti sono cercati i metri della lirica italiana. E a la tragedia spetta quella forma intermedia di canzone tra petrarchesca e libera che il Martelli introduce nella *Tullia* e che il Giraldi usa poi frequentemente (cfr. pp. 73 e 80).

---

(1) Così nell'*Oreste*, il Rucellai descrive la mole immensa del tempio di Diana, come un castello medioevale, e chiama Ifigenia, madonna, e l'aiutante del re, barone.

(2) Cfr. Gaspary, II, 2, pag. 203.

§ 7. — Si sono tentate varie classificazioni della *Tragedia italiana* nel cinquecento, ma nessuna parmi tale da sodisfare del tutto.

Trascurando quella del Napoli-Signorelli a pena abbozzata e poco chiara (1), ricorderò che il Bozzelli (2) divide le tragedie in due classi: scuola regolare del Trissino e scuola mostruosa dello Speroni. Nella prima, pone tutte quelle di rigida imitazione classica greca, nella seconda quelle dove nell'azione ha gran parte il delitto.

Una classificazione sì fatta mi sembra irrazionale, perchè diverso il criterio che conduce a l'ordinamento delle due classi: per la prima, il modello imitato, per la seconda, l'argomento.

Il Bilancini distingue (3): tragedia di imitazione greca, tipo *Sofonisba;* tragedia di imitazione latina, tipo *Orbecche;* tragedia nova giraldiana, tipo *Arrenopia,* a fine lieto e finta favola. Tale classificazione potrebbe essere esatta se la così detta *Tragedia nova giraldiana* non fosse nè di imitazione greca, nè di imitazione latina. Ma sì l'*Arrenopia,* come l'*Altile,* come altre tragedie del Giraldi sono della più brutta imitazione senechiana, che nè la finta favola, nè il lieto fine valgono a dissimulare.

Michele Biancale (4), divide le tragedie « che guardano i Greci o direttamente o attraverso Seneca o per l'espediente delle traduzioni » da quelle « che mirano al Giraldi, ne ripigliano le innovazioni sceniche e ne imitano gli argomenti ». Ma imitare i Greci direttamente e imitarli ... a traverso Seneca, sono due fatti tanto diversi che proprio

---

(1) *Storia critica dei teatri* – Napoli 1813 – tomo V, pag. 6.

(2) *Imitazione tragica* – Firenze 1867 – II, cap. X.

(3) Op. cit. pag. 120.

(4) *La tragedia italiana nel 500* - Roma 1901.

intorno a questa diversità di imitazione si svolgono tutti i tentativi per creare la *Tragedia italiana*. Poi il Giraldi stesso non è il più accanito seguace di Seneca? Come dunque distinguere le sue tragedie da quelle di imitazione senechiana? Forse per le pretese *innovazioni sceniche* che sono... una scoperta di critici?

Il Creizenach finalmente distingue due gruppi (1): del primo è centro il Trissino, del secondo il Giraldi. Questa è la più logica delle classificazioni proposte, sebbene non sia intera perchè trascura — se non erro — un terzo gruppo che fa capo a l'Aretino.

Di fatto o si classificano le tragedie italiane secondo l'argomento, e allora possiamo riunire in un primo gruppo quelle di *argomento mitologico*, in un secondo quelle di *argomento storico*, in un terzo quelle di *argomento desunto da novelle o inventato*. Ma per un teatro tragico quale è il nostro del 500, *tutto di imitazione*, l'unica classificazione possibile è quella che tenti di raggruppare le tragedie secondo il modello al quale l'autore ha guardato. E poichè tra i Greci e Seneca, ci fu chi si mise per una via mediana, scegliendo da gli uni e da l'altro - sia pure non direttamente - quel tanto che costituì il carattere formale definitivo della *Tragedia italiana* di imitazione classica, parmi che un terzo gruppo possa logicamente adattarsi a canto a i primi due.

Così che tralasciando l'*Orphei tragoedia*, il *Filostrato e Panfila* e la prima *Sofonisba*, che serbando in sè le ultime tracce della *Sacra rappresentazione*, sono forme intermedie, prive, negli effetti loro, di importanza; e non classificando

(1) Wilhelm Creizenach - *Geschichte des neueren Dramas, II Band. Renaissance und Reformation, 1901.*

la *Canace*, che segna un momento di incertezza fra le due imitazioni, le *Tragedie italiane* del 500 si possono classificare, su la scorta di quelle della prima metà del secolo, nei tre seguenti ordini:

1.° *Tragedie italiane che procedono dal teatro greco:* (1).

a) Traduzioni: *Antigone* (Alamanni); *Ifigenia taurica, Ciclope, Edipo re* (Pazzi).

b) Ampliamenti: *Oreste* (Rucellai).

c) Travestimenti: *Tullia* (Martelli).

d) Imitazioni: *Sofonisba* (Trissino); *Rosmunda* (Rucellai); *Didone* (Pazzi).

2.° *Tragedie italiane che procedono dal teatro di Seneca: Tutta l'opera del Giraldi.*

3.° *Tragedie italiane che si allontanano da l'esclusiva imitazione greca o latina: Orazia* (Aretino).

---

(1) Il Carducci nel suo studio sul *Torrismondo* (cfr. Opere vol. xv) divide le tragedie di imitazione greca in tre classi: *a*) tradotte interamente dal greco, come l'*Antigone* dell'Alamanni; *b*) di sul greco rifatte, come l'*Oreste* del Rucellai; *c*) di nome e d'argomento latine, ma pienamente greche d'imitazione e maneggio, come la *Tullia* del Martelli.

FINE.

ERRATA-CORRIGE.

Pag. 19: Nella nota seconda dove si legge *Ottaviano Asinari (1588)* deve leggersi *Federico Asinari, (1587)*. [Cfr. Ferdinando Neri: Federico Asinari, conte di Camerano, poeta del secolo XVI, 1902].

Pag. 48: Nella nota prima si tolga la forma dubitativa e si aggiunga che la notizia del precedente fidanzamento di Sofonisba con Massinissa si legge in Appiano. [Cfr. Charles Ricci, « Sophonisbe dans la tragedie classique italienne e française » - Torino 1904].

Pag. 88: Dove si legge che *l'importanza dell'Orbecche è tutta e sola nel ritorno a l'imitazione di Seneca*, si aggiunga *e a l'invenzione della favola tragica.*

INDICE

	Pag.
PREFAZIONE	V
I..... Antonio Tebaldeo? – *Orphei Tragoedia*	1
II.... Antonio Cammelli il Pistoia – *Filostrato e Panfila*	15
III... Galeotto del Carretto – *Sofonisba*	25
IV... Gian Giorgio Trissino – *Sofonisba*	39
V.... Giovanni Rucellai – *Rosmunda*	53
VI... Alessandro Pazzi de' Medici – *Didone in Cartagine*	61
VII.. Ludovico Martelli – *Tullia*	71
VIII. Giambattista Giraldi – *Orbecche*	77
IX.. *Cleopatra* del Giraldi e *Antonio e Cleopatra* dello Shakespeare	89
X... *Epizia* del Giraldi e *Misura per Misura* dello Shakespeare	99
XI.. Sperone Speroni – *Canace*	109
XII. Pietro Aretino – *Orazia*	117
Appendice – Francesco Mantovano – *Lautrecho*	129
Epilogo	137

151

FINITO DI STAMPARE

NELL'AUTUNNO DEL MCMV

PEI TIPI DELLO STAB. CROMO-TIPOGRAFICO

BALLONI

IN CAGLI

O CARA AL PENSIER MIO TERRA GENTILE

0

DEC 15 1930

LI.H
L7276t

249240

Author Liguori, Emilio

Title La tragedia italiana.

NAME OF BO

University of Toronto
Library

DO NOT
REMOVE
THE
CARD
FROM
THIS
POCKET

Acme Library Card Pocket
Under Pat. "Ref. Index File"
Made by LIBRARY BUREAU

UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 16 - 25 07 01 016 6